

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« A HEAP OF BROKEN IMAGES » : EXPÉRIENCE DE LA SPATIALITÉ DANS
LES POÉSIES QUÉBÉCOISE ET CHICANA

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ARIANE AUDET

JANVIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

De tout cœur, je remercie mes directeurs Simon Harel et Denise Brassard. Simon, merci pour ton indéfectible soutien, tes conseils éclairés et pour m'avoir transmis ton appétit des grands projets. Denise, je ne saurai assez te remercier pour ton hospitalité, tes fines observations et tes inestimables qualités de lectrice. Je garderai précieusement les enseignements de votre patience et de votre remarquable intégrité. Je désire par ailleurs remercier Thomas O. Beebee, qui m'a chaleureusement accueillie lors de mon stage de recherche à la Penn State University et qui m'a invitée à réaliser d'enrichissantes expériences professionnelles durant mon séjour.

Merci à ma famille, qui m'a soutenue au cours de ce périple et qui a cru en moi dans les moments les plus erratiques de ma démarche. Plus particulièrement, merci à mes amis de longue date, Xavier, Valérie, Marie-Andrée, Jennifer, Amélie, Catherine et Eftihia, avec qui j'ai amorcé ce périple littéraire il y a de nombreuses années et qui m'accompagnent toujours : merci de m'avoir inspirée et d'avoir été présents, dans la proximité comme dans l'éloignement. Un merci tout spécial à Sara-Danièle, Christiane et Valérie, qui m'avez patiemment relue dans toute la rigueur que je vous connais.

Finally, thank you Michael R. Dickens, to carry on with me beyond any borders. You are the true meaning of home.

Ces recherches ont bénéficié du généreux soutien financier offert par le programme de Bourses d'excellence pour les études supérieures du Canada Joseph-Armand-Bombardier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Je tiens aussi à souligner l'apport du programme de bourses FARE de la Fondation de l'UQAM.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS	vi
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
Croisements méthodologiques	3
Croisements textuels.....	9
Croisements spatiaux : réflexion sur l'ancrage et l'intermittence	10
Contextes	16
CHAPITRE I	
Approches théoriques	33
Pratiques d'espace.....	33
Lieu, espace et territoire	35
Nations et nationalismes	38
États frontaliers.....	48
CHAPITRE II	
Énonciation de la spatialité en poésie	64
Circonstances.....	64
« Comme un œil tremblant ».....	70
Visions.....	73
Ruptures (poèmes de séparation)	81
Connexions.....	90
« Este fragor de consonantes »	94
En otra voz	95
Nominations	104
CHAPITRE III	
Homelands	112
Errances et origine	115
Principes de stabilité	119
Disjonctions	137
CHAPITRE IV	
Traversées	149
Expériences de l'ailleurs.....	151
Au nord du monde.....	159
Affluents	167
Rio Grande / Río Bravo	168
Saint-Laurent.....	180
Lieux de l'en-dessous	186
Descendre.....	188
Énonciations souterraines	191
Figures des envers	194

CHAPITRE V

Urbanité.....	202
Agonies	211
Barrio	215
Tracés	225
Avancées.....	226
Immobilité.....	229
Fêlures	234
CONCLUSION	240
Amérique, communalité et intermittence.....	240
Retour sur le corpus	244
Poésie et politique.....	249
Ouvertures	254
BIBLIOGRAPHIE	261

LISTE DES ABRÉVIATIONS

JACQUES BRAULT

L'en-dessous l'admirable (EDA)

Il n'y a plus de chemin (IPC)

Mémoire (M)

Moments fragiles (MF)

La poésie ce matin (PM)

PAUL CHAMBERLAND

Autres poèmes (AP)

L'afficheur hurle (AH)

L'inavouable (I)

Terre Québec (TQ)

PAUL-MARIE LAPOINTE

Choix de poèmes : Arbres (CPA)

Pour les âmes (PA)

GASTON MIRON

L'homme rapaillé (HR)

MICHEL VAN SCHENDEL

Avant après (AA)

Mur les murs (MM)

Poèmes de l'Amérique étrangère (PAE)

Variations sur la pierre (VP)

ALURISTA

Florícanto en Aztlán (FA)

Timespace Huracán. Poems (TH)

ABELARDO DELGADO

Bajo el sol de Aztlán (BSA)

Chicano : 25 Pieces of a Chicano Mind (25PCM)

Under the Skirt of Lady Justices : 43 Skirts of Abelardo (USLJ)

LUIS OMAR SALINAS

Crazy Gypsy (CG)

The Sadness of Days. Selected and New Poems (SD)

GARY SOTO

Black Hair (BH)

The Elements of San Joaquin (ESJ)

The Tale of Sunlight (TS)

When Sparrows Work Hard (WSWH)

TINO VILLANUEVA

Crónica de mis años peores / Chronicle of my Worst Year (CMAP)

Hay Otra Voz Poems (HOV)

RÉSUMÉ

Cette thèse étudie la spatialité dans les poésies québécoise et chicana de 1960 à 1985, considérées comme lieux d'expression d'une appartenance nord-américaine qui transcende les nationalités et déborde leurs situations géographiques respectives. Notre hypothèse est que le caractère problématique de cette appartenance force le sujet à manifester sa présence de manière intermittente. Cette intermittence serait l'un des modes de représentation privilégiés de l'expérience du territoire nord-américain. L'objectif de notre recherche est d'analyser les mises en tensions entre le territoire et le sujet, telles qu'elles sont représentées dans des recueils produits par des écrivains de deux communautés nord-américaines qui ne possèdent pas de relation affirmée entre elles. Des extraits des recueils de Jacques Brault, de Paul Chamberland, de Paul-Marie Lapointe, de Gaston Miron et de Michel van Schendel seront rapprochés des écrits d'Alurista, de Luis Omar Salinas, de Gary Soto et d'Aberlado Delgado. Nos lectures s'inscrivent à la jonction des études littéraires et culturelles et convoquent, en plus de la notion d'intermittence, celle d'ancrage. Nous affirmons à cet égard que l'intermittence sous-entend un mouvement d'apparition et de disparition qui assure la mise en place d'ancrages et les remet en cause. À la fois référentiels et poétiques, ces derniers répondent à un désir d'habitation sur un territoire que le sujet expérimente de manière problématique. Ces notions nous donneront accès à une compréhension particulière des modalités de la présence, en l'occurrence des modes d'énonciation du sujet qui souhaite s'inscrire dans le continent et prendre la parole en se révélant par intermittence. Les textes seront soumis à de multiples « regards croisés » (Côté, Lesmann : 2009), qui nous permettront de comprendre comment la mise en regard de deux pratiques poétiques considérées comme mineures influence les connaissances que nous avons des recherches sur la spatialité en poésie et dans les études transaméricaines. Quant à la singularité de chacun des poètes, loin d'être évacuée, elle sera plutôt analysée à la lumière de la tentative commune d'inscrire une présence québécoise et chicana dans l'espace nord-américain. Nous nous intéresserons d'abord à la manière dont l'espace, les lieux et le territoire sont énoncés dans le poème. Puis, nous ferons état des figures de la spatialité qui sont partagées par nos deux corpus, notamment par une lecture des manifestations poétiques de la patrie (*homeland*), de la traversée – par l'analyse du Nord, de l'ailleurs, du fleuve et des lieux de l'en-dessous – et des figures de l'urbanité.

MOTS-CLÉS : poésie québécoise, poésie chicana, spatialité, intermittence, ancrage.

America is somewhere –
Now touch my hand

Gary Soto,
Where Sparrows Works Hard

*

Il bat de l'aile, il s'envole. Il bat de
l'aile, il s'efface.
Il bat de l'aile, il réapparaît.
Il se pose. Et puis il n'est plus. D'un
battement il s'est effacé dans l'espace
blanc.

[...] Mais je demeure sur place, le
contemplant, fasciné par son
apparition, fasciné par sa disparition.

Henri Michaux,
La Vie dans les plis

INTRODUCTION

[T]he test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function. One should be able to see that things are hopeless and yet be determined to make them otherwise.

F. Scott Fitzgerald,
The Crack-Up

La relation que tout individu entretient avec le monde s'épanouit dans le désir d'y inscrire une présence. Même si la « résidence sur la terre¹ » s'effectue par une référence syncopée aux lieux d'habitation, l'existence d'un sujet est déterminée par le flux des connexions avec l'univers qui l'entoure. Avec comme toile de fond l'Amérique du Nord², cette étude rassemble des auteurs ayant entretenu un lien étroit avec ce territoire qu'ils ont habité et qui, surtout, les a fait écrire. Les œuvres des poètes québécois Gaston Miron, Paul-Marie-Lapointe, Michel van Schendel, Paul Chamberland et Jacques Brault seront rapprochées des écrits des poètes chicanos³

¹ Cette citation est un emprunt au titre du célèbre recueil de Pablo Neruda *Résidence sur la terre*, Paris, Gallimard, 1972 [1958].

² À cet égard, nous utilisons l'adjectif « américain » pour renvoyer à l'espace nord-américain dans sa totalité continentale. En conséquence, le terme « états-uniens » caractérise la Nation et les citoyens qui habitent aux États-Unis.

³ Le terme « Chicano » se rapporte aux Mexicains d'origine qui vivent de manière permanente aux États-Unis. Les Chicanos peuvent être des citoyens nés aux États-Unis ou encore immigrants mexicains qui se sont adaptés à la vie états-unienne. Dans cette thèse, nous considérerons interchangeable les expressions « Chicano » et « Mexican American », même si

Alurista, Luis Omar Salinas, Gary Soto et Abelardo Delgado⁴ par les multiples lieux et frontières qui ont dessiné les contours de l'Amérique et de ses littératures.

Notre recherche engage un questionnement *sur* et *dans* l'espace nord-américain, par la mise en regard d'expressions que l'on considère habituellement comme indépendantes géographiquement. L'étude des poèmes chicano et québécois, qui se pense à la jonction des études littéraires et transaméricaines⁵, nous permettra de considérer, sous un jour nouveau, les similitudes et les différences culturelles, littéraires et artistiques entre les communautés latino-américaines du continent nord-américain⁶. Pour ce faire, nos lectures s'appuient d'abord sur la notion de « *regards croisés*⁷ », telle que l'ont développée Jean-François Côté et Frédéric Lesmann dans leur ouvrage *La construction des Amériques aujourd'hui. Regards croisés transnationaux et transdisciplinaires*. À propos de leur démarche théorique, ils expliquent :

certaines spécialistes soulignent, non sans raison, que les deux termes sont distincts, le premier connotant un certain degré de conscience culturelle axée sur l'activisme politique, à propos duquel le deuxième reste relativement neutre. Afin d'alléger le texte, nous faisons en outre le choix d'utiliser le terme « chicano » (et non « Chicano/a ») selon la logique grammaticale de la langue française. L'épellation variera en fonction de la nature et de l'usage du mot.

⁴ Pour la liste complète des œuvres à l'étude, se référer à la bibliographie mise en annexe dans la section « Corpus principal ».

⁵ Pour le détail de ces études, consultez la section « Spatialité » de la bibliographie.

⁶ Nous pensons notamment aux études comparatistes avec le Mexique, le Brésil ou encore l'Argentine. Voir Licia Soares de Souza, *Utopies américaines au Québec et au Brésil*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004 ; Bernard Andrès et Zilá Bernd (dir.), *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques*, Montréal, Nota Bene, 1999 ; Michel Peterson et Zilá Bernd (dir.), *Confluences littéraires : Brésil-Québec : les bases d'une comparaison*, Montréal, Éditions Balzac, 1992 ; Bernard Andrès et al. (dir.), dossier « L'Américanité du nord au sud », *Géographie et Cultures*, n° 45, 2003.

⁷ Sauf indication contraire de notre part, les termes en italiques dans les citations sont de l'auteur.

[l]a méthodologie comparative permet, tout en créant des rapprochements significatifs entre identités, collectivités et groupes culturels, de mieux interpréter les particularités de chacun d'eux. La comparaison engage plus qu'une découverte de l'altérité qui servirait à la complexification du point d'origine [de la recherche]. Par la distanciation critique qu'elle engendre, elle le modifie essentiellement. Enfin, elle contribue à créer une « perspective continentale » au sein de laquelle viennent s'inscrire des objets particuliers tout en établissant un dialogue entre les identités en présence⁸.

Les poésies québécoise et chicana, comme nouvelles « régions d'ententes⁹ », seront problématisées selon trois points de vue : méthodologique, textuel et spatial. À ce titre, nous analyserons les textes en fonction de croisements entre diverses disciplines (études littéraires, histoire, sociologie, géographie) ; entre différentes perspectives d'analyse (poétique, linguistique et culturelle) ; entre espaces géographiques (renvois à des lieux et territoires référentiels) et représentations poétiques (lieux et espaces figurés).

Croisements méthodologiques

Plusieurs notions rattachées aux études culturelles et littéraires ont défini la diversité des Amériques durant les dernières décennies : métissage¹⁰ et hybridités

⁸ Jean-François Côté et Frédéric Lesmann (dir.), *La construction des Amériques aujourd'hui. Regards croisés transnationaux et transdisciplinaires*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2009, p. 4.

⁹ Ce que Gustavo Pérez-Firmat nomme « regions of agreement or communality ». L'aspect « communautaire » de cette entente sera développé dans la section « Nations et nationalismes » du premier chapitre de cette thèse. (Gustavo Pérez-Firmat (dir.), *Do the Americas Have a Common Literature ?*, Durham, Duke University Press, 1990, p. 2.)

¹⁰ On peut comprendre l'intégration du concept de métissage dans le cadre des sciences sociales et de l'histoire à partir des travaux de José Vasconcelos (1925). Pour une analyse

culturelles¹¹, multiculturalisme et transculturation¹² en sont les exemples les plus notoires. Comme l'explique María Fernanda Arentsen, ces concepts remettent en cause des termes comme « étranger », « exil », « migration » et contestent une pensée qui ne se serait fondée que sur le binarisme (entre l'ailleurs et l'ici, le migrant et le citoyen)¹³. L'Amérique devenue le lieu des « trans » et des « zones de contact¹⁴ », tels que les nomme Mary Louise Pratt, elle est tributaire des croisements qu'elle permet, mais aussi des confrontations auxquelles elle donne lieu.

De nos jours, ce « contact » n'est plus véritablement exotique, mais indique plutôt une « possibilité du quotidien¹⁵ » qui se fonde sur la conception moderne d'un monde globalisé. Mettant en lumière les différentes modalités d'habitation dans

détaillée de son œuvre, se rapporter à l'étude de Claude Fell, José Vasconcelos. *Los años del águila*, México, UNAM, 1989, p. 639-657.

¹¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Paidós, 2001.

¹² María Fernanda Arentsen spécifie que le terme « transculturation » a été utilisé « par les ethnographes pour décrire la manière dont les groupes subordonnés ou marginaux sont culturellement transformés à partir des matériaux que leur transmet la culture dominante (rien que cette définition révèle le binarisme qui caractérise le concept de transculturation). La culture dominée ne peut pas contrôler ce que la culture dominante produit, mais elle peut déterminer à quel degré et pour quelle fin elle l'absorbe. » (María Fernanda Arentsen, *Discours autour des frontières, histoire des cicatrices*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2007, p. 360.) Voir aussi l'ouvrage de Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Durham, Duke University Press, 1995 [1940].

¹³ María Fernanda Arentsen, *op.cit.*

¹⁴ Marie Louise Pratt, *Imperial Eyes Travel and Transculturation*, London and New York, Routledge, 1992.

¹⁵ Nous empruntons l'expression à María Fernanda Arentsen qui indique que les déplacements massifs de migrants et l'accès à des expressions culturelles provenant de pays éloignés, par le biais des médias, ont grandement influencé nos relations avec les communautés mondiales. (María Fernanda Arentsen, *op. cit.*, p. 361.)

l'espace nord-américain à travers ses représentations poétiques, nos lectures se consolident en ce sens dans le contexte plus large de la postmodernité. Bien que les textes à l'étude n'aient pas forcément été créés dans cette optique, le regard critique que nous portons sur eux, valorisant l'hétérogène plutôt que les systèmes binaires, doit tenir compte du contexte postmoderne tout en le problématisant¹⁶. Nous vivons en effet dans un monde où l'effacement partiel des frontières géopolitiques a provoqué la coexistence de plusieurs cultures en raison de la mondialisation – ce qu'Arentsen appelle la « contamination culturelle ». Mais cette coexistence demeure conflictuelle et exige de retracer les différentes « voix » d'un même territoire, non pour les enfermer dans ce bloc monolithique qu'est la Nation¹⁷, mais afin de relever la singularité de leurs expressions.

Rappelons que ces « voix », dans la thèse, seront surtout étudiées en fonction de leurs manifestations poétiques. L'intégration de la littérature dans une optique interdisciplinaire n'a rien d'arbitraire. Comme l'écrit Patrick Imbert :

De nos jours, on pourrait [...] presque affirmer que, contrairement au début du XXe siècle, l'anthropologie, l'histoire ou la sociologie ont rejoint la littérature. D'une part, car il n'y a plus d'objectivité, mais une

¹⁶ Amaryll Chanady a bien montré le caractère problématique de l'hétérogénéité postmoderne dans son étude de la filiation symbolique de l'Indien dans les écrits latino-américains. Elle écrit : « Les pays hispanophones et lusophones du Nouveau Monde [...] ont souvent fait appel à l'Indien dans leur construction de la nation imaginaire. Quoique cette identification revête les apparences d'une conceptualisation identitaire hétérogène opposée à celle de nombreuses nations européennes qui insistaient sur l'homogénéité ethnique, elle n'était pas toujours fondée sur le paradigme de la pluralité (comme on peut le constater dans les discours sur le métissage), ni, bien sûr, sur la célébration postmoderne de la différence. » (Amaryll Chanady, *Entre inclusion et exclusion : la symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris, H. Champion, 1999, p. 69.)

¹⁷ Nous donnerons une définition de cette notion dans le premier chapitre, plus précisément sous la rubrique « Nations et nationalismes ».

construction de l'objet en rapport avec l'autre dans une compétitivité de discours antagonistes. [...] Ces disciplines affirment donc moins donner un accès à des représentations objectives que déboucher sur des constructions qui sont des rapports de pouvoir incluant une part d'indéterminé. C'est dans celui-ci que l'autre se construit dans un rapport dynamique et en déséquilibre contrôlé permanent, inscrit dans la mobilité des réseaux entrecroisés.¹⁸

Pour dialoguer entre les éléments méthodologiques, textuels et géographiques, nous préférons donc penser ces « réseaux entrecroisés » en termes de « branchements », plutôt que selon une logique de « métissage ».

Le concept théorique de « branchements », emprunté à Jean-Loup Amselle, permet en effet une interprétation qui tient compte de la complexité de l'exercice de rapprochement entre les textes :

En recourant à la métaphore électrique ou informatique du branchement, c'est-à-dire à celle d'une dérivation de signifiés particularistes par rapport à un réseau de signifiants planétaires, on parvient à se démarquer [du « métissage »] qui consiste à voir dans notre monde globalisé le produit d'un mélange de cultures vues elles-mêmes comme des univers étanches, et à mettre au centre de la réflexion l'idée de triangulation, c'est-à-dire de recours à un élément tiers pour fonder sa propre identité¹⁹.

Amselle ajoute plus loin dans son texte que c'est en « débranchant » les civilisations de leurs origines supposées qu'il est possible de déployer des signifiés autonomes et de comprendre les similitudes et les différences fondamentales que ces dernières entretiennent entre elles. En ce sens, s'il n'existe pas de relation affirmée entre les poésies québécoise et chicana, leur identification au territoire témoigne d'une même

¹⁸ Patrick Imbert, *Trajectoires culturelles transaméricaines. Médias, publicité, littérature et mondialisation*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 88.

¹⁹ Jean-Loup Amselle, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001, p. 7.

relation tendue à l'Amérique. Dans la mesure où les deux communautés sont considérées comme étant minoritaires, leur rapprochement remet en cause les rapports de force entre les diverses populations qui peuplent le continent. Plus encore, il permet des emprunts symboliques et métaphoriques qui forcent ces dernières à s'ouvrir les unes aux autres.

Dans la thèse, ces emprunts seront interrogés dans leurs rapports « cumulatifs » – pour employer le terme d'Amaryll Chanady. L'auteure explique que les « identités cumulatives », qui s'ouvrent à d'autres communautés, le font sans nécessairement perdre le « sédiment culturel » propre à leur culture d'origine :

l'identification à l'autre interne ne correspond pas seulement à des stratégies politiques aussi conscientes, mais encore à un désir, souvent individuel, d'enracinement. Dans toutes les sociétés de transplantation, l'absence de racines et de profondeur historique est ressentie comme un problème²⁰.

Ces identifications prendront plusieurs formes dans la thèse : rapports aux communautés juives, afro-américaines ou encore autochtones. Comme manière de choisir diverses solidarités et de les mettre en scène dans leurs écrits, les poésies québécoise et chicana entretiennent des relations de « caméléonages²¹ » avec certaines figures qui peuplent leurs imaginaires respectifs, lesquelles seront interrogées et problématisées à la lumière de l'expérience nord-américaine. Pour Patrick Imbert, le « caméléonage » est la capacité de chaque individu à s'adapter à une situation, par une identité flexible et une fréquentation de l'Autre, sans nier les autres dimensions de son être. Cette inclusion d'un tiers n'implique pas l'exclusion de l'altérité, mais bien la remise en cause des oppositions binaires. Il précise :

²⁰ Amaryll Chanady, *op. cit.*, p. 58.

²¹ Patrick Imbert, *op. cit.*, p. 269-270.

Il est important de saisir que celui qui vit le multiple ne fait jamais complètement partie d'un groupe, car il dépasse les limites par une forme de relativisme, celui des historicités souvent non synchroniques des langues et des cultures par lesquelles il développe son potentiel. Il s'agit d'un individu qui retrouve le sens étymologique du terme personnage, car il cumule les rôles symboliques. Il est riche de la connaissance de l'intérieur et de l'extérieur de plusieurs cultures et de plusieurs langues, elles-mêmes en contacts rapprochés. Cela fait de lui un caméléon et non un hybride qui connaîtrait plusieurs cultures en partie seulement et qui ferait tache sur un fond relativement homogène, sur une coloration dominante tenant éloignées les nuances variées²².

Si ces rapports sont souvent féconds, ils devront néanmoins être questionnés en regard de consolidations identitaires et territoriales qui ne s'effectuent pas toujours dans le multiple, mais aussi dans l'affermissement des catégories homogènes²³. Nos lectures nous donneront l'occasion de remettre en cause cet affermissement à la lumière de plusieurs éléments : par les frictions géographiques entre les États-Unis et le Mexique, le Canada et le Québec, mais aussi par la portée politique et nationaliste de certains écrits qui s'expliquent en raison du contexte sociohistorique de l'époque. La transitivity du poème et sa force de résistance seront problématisées en fonction des éléments méthodologiques présentés ci-dessus. Ces considérations auront des effets non seulement sur l'expérience de la spatialité représentée dans les poèmes, mais aussi sur

²² *Ibid.*, p. 38

²³ Dans son étude « La tentation cosmopolite », Simon Harel montre en ce sens que si la rencontre avec l'autre remet parfois en cause la rigidité de l'espace habitable, elle tend aussi à sécuriser les sujets dans leur intégrité territoriale. Il écrit : « On rencontre [...] une empathie certaine pour l'étranger (pour cet Autre "étranger" intériorisé au cœur de soi) et ce mouvement suppose du même coup l'exercice de l'identification, la possibilité de rencontrer chez un autre un "plus-que-soi" : cette idéalisation/abjection de l'étrangeté que l'on pourra ainsi convoquer ou rejeter. » (Simon Harel, « La tentation cosmopolite », *Voix et images*, vol. 14, n° 31, 1989, p. 293.)

l'analyse des sujets (individuellement et collectivement), qui marquent la possibilité d'une rencontre enrichissante entre les deux communautés et leurs œuvres.

Croisements textuels

D'un point de vue littéraire, il faut s'interroger sur la mise en commun de ces écrits. Notre lecture se développe en effet à la jonction de deux ou plusieurs éléments textuels qui répondent de la tentative commune de dire l'espace habitable dans un contexte nord-américain. La perspective adoptée souhaite dépasser la logique successive pour cerner la complexité des expériences et des représentations du territoire. À ce sujet, il ne s'agit pas d'utiliser les poésies québécoise et chicana comme « nouvel ordre culturel », nourri par la célébration d'« une polyphonie joyeuse et indifférenciée²⁴ ». Il faudra en ce sens comprendre comment deux pratiques poétiques, issues de traditions et de nationalités différentes, peuvent être mises en commun. Puis, en tenant compte des poétiques d'auteurs, nous nuancerons les singularités individuelles qui, loin d'être évacuées, seront plutôt analysées à la lumière de la tentative partagée de raconter l'expérience spatiale.

L'idée que les écrivains puissent être mis en parallèle du point de vue de leur écriture demeure l'hypothèse première sur laquelle nous établissons ce projet de thèse. Nous faisons le pari que le poème ne constitue pas uniquement l'évocation d'une spatialité enlisée sous des couches connotatives sans référence à l'espace. Plutôt, il forme un moteur de création qui participe non seulement à l'émergence et à la

²⁴ Sherry Simon, « Présentation », *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 1991, p. 11.

configuration d'une spatialité à partir de sa vision bien particulière, mais aussi au développement d'une expérience unique de l'habitation qui se remarque par une énonciation du lieu faite de discontinuités. Ce faisant, et c'est notre deuxième hypothèse, l'œuvre poétique peut rendre compte d'une pratique du continent faite de contrastes, qui s'éloigne considérablement du thème de « l'enracinement » qui a été associé aux littératures québécoise et chicana. Ouvert, blessé²⁵ et à vif, l'espace mis en scène se veut parfois le lieu de la réconciliation, parfois celui des affrontements. Nous supposons en effet que le territoire n'est pas représenté de manière fixe et que la création d'un espace à soi ne s'effectue pas dans une optique de propriété, mais bien dans un sentiment de perte qui remet en cause les ancrages des sujets dans un espace.

Croisements spatiaux : réflexion sur l'ancrage et l'intermittence

Devant ce malaise d'habitation, et c'est là notre troisième hypothèse, les ancrages élaborés se détaillent dans une dynamique intermittente. Dans notre thèse, les notions d'intermittence et d'ancrage nous permettront de développer les analyses poétiques à l'intérieur du cadre conceptuel et théorique que nous venons de présenter dans les sections précédentes. Si *Le Robert* souligne que, sous sa forme verbale, « ancrer » est une manière d'attacher solidement un objet à un point fixe, les ancrages font aussi l'objet de multiples départs et arrivées (on jette rarement l'ancre pour toujours). Ils s'établissent donc à partir d'un questionnement des limites, mais aussi des déplacements d'individus dans l'espace. Dans l'analyse des textes, cet espace prend trois formes : espace du poème, espace local (québécois, latino-américain, chicano) et espace

²⁵ Pour une analyse détaillée de la « blessure » et de la « cicatrice » dans la littérature chicana, lire l'excellente thèse de María Fernanda Arentsen, *op. cit.*

nord-américain, au sens continental du terme. Notre compréhension de la notion d'ancrage suit par ailleurs deux axes de lecture, qui correspondent à ces trois types d'espace : ancrages référentiels et ancrages poétiques.

D'abord, il s'agit de réfléchir sur les ancrages référentiels, qui doivent répondre à plusieurs interrogations : les inscriptions de la spatialité dans les poèmes sont-elles réalistes, floues, ou bien déterminées par des stratégies nominatives ou encore descriptives ? Comment le dispositif langagier du texte, ses métaphores et ses images²⁶ déclenchent-ils la reconnaissance spatiotemporelle ? Dans le premier chapitre, nous élaborerons une réflexion théorique sur l'espace, le lieu, le territoire, la Nation et la frontière. Cet exercice nous donnera l'occasion de comprendre comment les différentes pratiques d'espace dans le poème produisent des ancrages dispersés qui renvoient à un territoire géographique précis et, surtout, comment le sujet interagit avec ce dernier. Nous utilisons l'adjectif « dispersé » pour soutenir que les ancrages, qu'ils soient référentiels ou poétiques, se fondent d'abord et avant tout sur le mouvement. Nous affirmons en cela que la relation que les sujets québécois et chicano entretiennent avec le territoire nord-américain est soumise à une expérience

²⁶ En ce qu'elle est le fruit de singularités infiniment diverses, l'image se comprend davantage en fonction du processus de reconnaissance qu'elle actualise sous la forme d'un objet achevé. Comme l'écrit Anthony Poiraudéau dans son article « Georges Didi-Huberman : Ressources de l'horizon », l'image « est un détour pour nous *figurer* – c'est-à-dire nous rendre présent – quelque chose du réel ou de l'histoire qui l'ont vu naître [...] ». (Anthony Poiraudéau, « Georges Didi-Huberman : Ressources de l'horizon », *Œuvres ouvertes* [en ligne], adresse électronique : <http://www.oeuvresouvertes.net>). C'est d'ailleurs cette possibilité de rendre compte d'une présence qui constitue la ressource première de l'image. Par sa capacité de figuration, elle ne se limite pas à une seule scène au moyen de la *mimesis*. Plutôt, elle est comprise dans la durée paradoxale qu'elle ouvre et se fonde sur le regard pour créer un élément du réel qui nous permet de le voir dans toute sa singularité. Ainsi reçue, la notion d'image s'applique non seulement au cinéma ou à l'histoire de l'art (images physiques), mais aussi à la poésie. À la fois référentielle et mentale, l'image poétique prend en charge l'intermittence et la configure sous différentes formes langagières, formelles et thématiques.

problématique, entre un désir de s'établir et l'incorporation du sentiment d'exil (qu'il soit avéré ou métaphorique).

Dans son ouvrage *Les littératures de l'exiguïté*, François Paré explique justement que les littératures marginalisées, dont font partie les communautés québécoise et chicana, ont tendance à valoriser l'exil dans leurs écrits :

C'est probablement que cet exil, vécu dans le littéraire, permet de rompre le cercle redoutable et appauvrissant du retour sur soi-même. Il faudrait pouvoir partir coûte que coûte, chercher son âme ailleurs ; l'œuvre écrite et diffusée racontera ainsi aux désâmes de la terre ce départ fantastique, le courage dont il a fallu faire preuve pour se « dépayser », pour briser l'étai de la dépendance individuelle et collective²⁷.

Il faut préciser que le concept « d'exiguïté » ne sera pas uniquement compris, tel que François Paré le théorise, comme une insuffisance des institutions culturelles par rapport à une communauté et à un corpus donnés. Nous montrerons que les manifestations textuelles témoignent d'une difficile relation entre les sujets et le territoire et poussent ces derniers à se penser dans un mouvement d'apparition et de disparition à travers l'Amérique.

Cette question demeure un enjeu central dans les discours scientifiques qui théorisent la spatialité en littérature, notamment en raison des déplacements qui se produisent en réaction contre le sentiment d'exiguïté. Comme María Fernanda Arentsen l'explique :

L'Amérique étant un continent de grands déplacements, ses habitants connaissent l'expérience de la migration, soit parce qu'ils appartiennent à

²⁷ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992, p. 64. Paré ajoute en outre que « [l']exil, c'est le visage littéraire de notre existence empruntée dans l'espace, de notre sursis dans le discours des cultures hégémoniques. » (*Ibid.*, p. 65)

une société d'accueil, soit parce qu'ils en sont témoins ou, encore, parce qu'ils sont en déplacement.

Les frontières sont multiples, elles délimitent les territoires des États-Nations mais aussi ceux des groupes humains. Dès qu'on est situé à l'intérieur d'une frontière quelconque, il y a toujours place au dualisme, à l'exclusion et à la dislocation²⁸.

Le « déplacement » propre à la création de l'Amérique sera d'abord analysé dans la thèse en fonction d'une interrogation des qualificatifs « québécois » et « chicano ». Puis, il s'agira de soulever la question des littératures nationales et minoritaires, qui produisent un effet de friction entre les communautés et pays en place, et remet en cause les catégories homogènes de la Nation et de la Patrie.

La problématisation de cette dynamique dualiste ouvre la voie à la création d'un espace plus hétérogène, qui intègre des notions telles que l'enfermement, la discrimination et la souffrance, mais aussi la négociation, l'ouverture et le dialogue :

Dans cet espace autre, il est possible de penser l'identité culturelle comme un phénomène non-excluant, d'ouverture, [...] d'enrichissement, de somme d'histoires, d'identités, de voix et de temps multiples qui coexistent dans un présent et dans un espace où les individus peuvent choisir librement [...] leurs identifications, leurs attachements, leurs relations, leurs sympathies ou leurs rejets²⁹.

Il ne faut jamais oublier que l'expérience de la spatialité est vécue, dans les littératures québécoise et chicana, comme un problème. Dans cette optique, les ancrages seront aussi étudiés à la lumière du concept d'intermittence.

²⁸ María Fernanda Arentsen, *op. cit.*, p. 2.

²⁹ *Ibid.*, p. 370-371.

Nous empruntons le terme « intermittence » à Georges Didi-Huberman qui, dans son essai *Survivance des lucioles*, le décrit comme une manière de rendre visible une présence qui, autrement, n'aurait jamais pu voir le jour. L'aspect visuel du mouvement est essentiel. Il compare en effet le mouvement d'intermittence à celui des lucioles (petites lueurs) dans la nuit, qu'il oppose à la violente lumière moderne des projecteurs médiatiques et du pouvoir. Nous affirmons en ce sens que la présence des sujets et les représentations du territoire nord-américain ne sont toujours que parcellaires. Nous soutenons que ces derniers apparaissent par bribes, dans un mouvement d'apparition et de disparition, qui assure leur vitalité dans un territoire qui les tient à l'écart. L'aspect « survivant³⁰ » du mouvement d'intermittence est fondamental chez Didi-Huberman. Il indique que le refus de « toute singularité » à se subordonner aux systèmes d'oppression³¹ s'effectue dans le changement perpétuel de forme. L'intermittence, dans ses capacités à disparaître momentanément afin de réapparaître ailleurs, fait en sorte que les sujets sont capables de créer et d'ouvrir de nouveaux espaces et de s'y installer. Elle a l'avantage de contrer pour un temps l'enfermement et de figurer des espaces de liberté et d'habitation comme « occasion d'affranchissement³² ».

³⁰ Pour développer la notion de survivance, Didi-Huberman s'appuie sur les thèses d'Aby Warburg, de Sigmund Freud et de Walter Benjamin. Comme Antony Poiraudéau l'explique, l'auteur convoque « un champ d'historicité spécifique, et son corollaire de ressources politiques, dans lequel les formes et les motifs peuvent survivre après avoir disparu, apparaître en de nouveaux lieux, et toujours s'agencer autrement pour persister par-delà les changements des contextes sociétaux et culturels – anthropologiques. » (Anthony Poiraudéau, *loc. cit.*)

³¹ Un système d'oppression qui tient compte de la société consumériste du spectacle, du pouvoir ou encore de la répression fasciste.

³² Patrick Imbert a bien montré l'aspect positif de l'affranchissement de l'individu par la propriété et le fractionnement du territoire, qu'il considère comme la « plus grande Révolution du XIX^e siècle ». (Patrick Imbert, « Corps, territoire et texte au Canada et en Amérique latine aux XIX^e et XX^e siècles », dans Anna Branach-Kallas et Piotr Sadkowski (dir.), *Dialogues with Traditions in Canadian Literatures/Dialogues des traditions dans les littératures du Canada*, Torun, 2005, p. 19-39.)

Déjà en 1994, François Paré indiquait qu'un certain nombre d'œuvres critiques des années quatre-vingt avaient articulé cette dialectique de l'*apparaître* et du *disparaître* propre à l'intermittence :

une dialectique dont le clignotement jusque dans l'expérience la plus profonde de l'identité subjective était appelé à déterminer toute la vie minoritaire. Ainsi la survivance collective était au sens fort une économie triomphante de l'apparaître, tandis que se poursuivait paradoxalement [...] un contre-récit cataclysmique de la disparition collective³³.

Dans son étude, qui se penche principalement sur l'« unanimité remarquable [de] cette appartenance du sujet minoritaire franco-ontarien à une dialectique de l'apparaître et du disparaître », il ajoute ne pas croire que l'on « puisse retracer une telle pensée ailleurs au Canada francophone³⁴ ». À la suite du critique, nous souhaiterions montrer que non seulement cette dialectique est aussi présente au Québec et dans l'univers chicano, mais qu'elle peut être constitutive, à divers degrés, de l'expérience de l'habitation et de l'écriture des communautés minoritaires du continent nord-américain. La fascination pour le clignotement ouvre en effet la voie à une réflexion sur cette « hantise de l'oscillation³⁵ », qui caractérise notre corpus.

³³ François Paré, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 20.

³⁴ *Idem.*

³⁵ Paré donne l'exemple de l'incarnation « fascinée de la mort » chez Hubert Aquin, mettant en scène ce sujet sans histoire qui *se voit* disparaître et ne plus exister. Il explique que l'institution culturelle a longtemps été hantée par le spectacle de l'apparaître et du disparaître : « à l'excès, le visible devenait pour le sujet minoritaire [...] le spectacle de l'invisibilité même. » (*Ibid.*, p. 21.) Comme modalité de l'existence, le mode virtuel de l'absence devenait la spécificité douloureuse du sujet minoritaire.

Dans les poèmes, ce clignotement³⁶ est relevé à partir d'une multitude d'éléments textuels. L'intermittence se trouve d'abord à la jonction d'une double tension (intra et extravertie), par une référence aux ancrages référentiels et poétiques. À la confluence de cette double tension est mis en scène un sujet saisissant le réel sous la forme de captures référentielles, pour ensuite l'énoncer à l'aide de figures poétiques. L'intermittence se lit suivant différentes stratégies (nominatives, descriptives, incantatoire³⁷) inspirées de la topographie nord-américaine, afin de dresser une carte parcellaire du continent. Plus encore, l'intermittence doit être comprise comme une interruption, une mise en suspens de l'effet de continuité qui vient briser l'unité. L'énonciation du territoire oscille donc entre la fusion et la proximité avec le territoire, ainsi que la mise à distance et la situation en retrait d'un sujet qui tente de faire acte de présence.

Contextes

Les années 1960 à 1985 circonscrivent notre lecture, puisqu'elles correspondent à l'apogée d'une véritable conscience nationale, identitaire et territoriale dans les cultures chicana et québécoise³⁸. C'est aussi au tournant de la décennie 1960 que les

³⁶ Pour les besoins de cette thèse, nous considérerons les termes « oscillation », « va-et-vient » et « clignotement » comme modalités de l'intermittence. Malgré des divergences sémantiques mineures, tous intègrent le caractère alternatif propre au mouvement. Ces expressions désignent une ouverture, une hésitation et un battement qui vont de pair avec la tension entre l'apparaître et le disparaître, qui est à la base de la notion.

³⁷ Nous aurons l'occasion de définir chacune de ces stratégies dans le chapitre deux de la thèse.

³⁸ Même si la conscience et l'autonomisation des littératures québécoise et chicana ont débuté vers la fin des années quarante, l'année 1960 est rapidement devenue le symbole par excellence de la modernisation sociale, politique, économique et culturelle. Voir à ce propos le

littératures deviennent un objet autonome à part entière ; les auteurs et leurs textes s'exposent et la poésie se fait plus revendicatrice. Par ailleurs, le spectre temporel que nous avons choisi d'étudier permet d'analyser de manière plus nuancée l'évolution des textes jusqu'au milieu des années 1980, en fonction des transformations que les deux communautés et que chacun des poètes ont dû traverser au cours de cette période.

Monika Giacoppe, dont le chapitre de livre « "Lucky to be so bilingual" : Québécois and Chicano/a Literatures in a Comparative Context » a été le point de départ de notre réflexion, a montré les liens historique, culturel et linguistique qui unissent les deux peuples³⁹. L'auteure fait le constat que les études interaméricaines ont longtemps évacué les études québécoise et chicana au profit de recherches sur la littérature états-unienne ou encore anglo-canadienne. Afin d'y remédier, elle s'applique à étudier dans le détail les relations historiques et langagières qui unissent les deux littératures. Elle remarque d'abord la distinction suivante à propos de leur appellation : « the word *French* was added to *Canadian* in order to mark the difference of language and culture until such time as the name itself was to become redundant by the planned anglicization of the colony's Francophone inhabitants⁴⁰. » Dans les années soixante, on

chapitre « L'exposition de la littérature québécoise : 1960-1970 », dans Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 361-476 ainsi que l'ouvrage de Rodolfo Torres et Francisco Vázquez (dir.), *Latino/a Thought. Culture, Politics, and Society*, Lanham, Boulder, New York, Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, 2003.

³⁹ Monika Giacoppe, « "Lucky to be so bilingual" : Québécois and Chicano/a Literatures in a Comparative Context », dans Winfried Siemerling et Sarah Phillips Casteel (dir.), *Canada and its Americas*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2010, p. 186-202. Parallèlement, Adam Spires a conduit une excellente étude de l'espace dans les littératures acadienne et chicana, « The Utopia/Dystopia of Latin America's Margins. Writing Identity in Acadia and Aztlán », *Canadian Journal of Latin American & Caribbean Studies*, vol. 33, n° 65, 2008, p. 107-136.

⁴⁰ Ralph Sarkonak, « Accentuating the Differences », *Yale French Studies*, vol. 65, 1983, p. 11.

utilise en effet le terme « québécois⁴¹ » dans une optique de revendication identitaire qui crée un précédent nominatif qui perdure encore aujourd'hui.

Quant à l'émergence du terme « chicano », il est tout aussi politique. C'est dans *The Hispanic Condition*, qui documente les usages du terme « Chicano » à travers le temps, que l'on retrouve la première manifestation du terme en 1947. Mario Suárez publie alors une courte nouvelle dans *Arizona Quarterly* dans laquelle il utilise le terme « Chicano » qui, s'il est couramment utilisé à cette époque, ne jouira d'une pleine reconnaissance que bien plus tard dans les années soixante. Au moment où les luttes politiques et culturelles et le mouvement des droits civils, intégrés à *El Movimiento*⁴², mobilisent les Chicanos,

[t]he word « Chicano » was visible to the U.S. Mexican border Chicano communities but invisible to the dominant society. As power relations shifted twenty years later, the word « Chicano/a » was born as a Statement and it became powerful enough to spawn other terms, such as « Brown Power » and « La Nueva Raza »⁴³.

Ainsi, le mouvement s'érige d'abord contre la domination états-unienne, mais aussi contre l'héritage européen, puisque les populations sont toujours affectées par la colonisation espagnole (pour les Chicanos), et française (pour les Québécois)⁴⁴.

⁴¹ Si le qualificatif faisait partie du discours depuis plusieurs années, nous pouvons retracer le premier usage écrit du terme dans le numéro de 1965 de la revue *Parti pris*, « Pour une littérature québécoise ». Voir Lise Gauvin, « From Octave Crémazie to Victor-Lévy Beaulieu : Language, Literature and Ideology », *Yale French Studies*, vol. 65, 1983, p. 36.

⁴² Pour plus de détails, voir Rodolfo Torres et Francisco Vázquez (dir.), *op. cit.*, p. 15-17.

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴ Giacoppe souligne également les rapports problématiques à l'Europe et à l'hégémonie anglo-saxonne chez les deux peuples : « their vocabulary and syntax bear the traces of historical – and contemporary – battles for power and identity. Hispanophones in northern Mexico and the south-western US, like francophones in Quebec, were once powerful majority cultures

Plus évocateur encore, le dénominateur commun de ce rejet s'inscrit dans un discours où « l'identification culturelle⁴⁵ », comme marqueur distinguant le « colonisé » du « colonisateur », passe par la langue et son histoire. De la « pureté⁴⁶ » linguistique de l'espagnol aux maintes polémiques entourant le développement, la préservation et la « qualité » de la langue française au Québec⁴⁷, les liens entre l'héritage linguistique et les autres droits sociaux ont été rapidement compris par les deux peuples. Les multiples usages des langues, considérés tantôt comme un autosabotage tantôt comme un outil de résistance linguistique contre l'hégémonie anglo-saxonne, ne font pas l'unanimité. Les débats qui ont fait rage à cette époque ont nécessairement pris part à l'atmosphère revendicatrice de la fin des années cinquante et des années soixante. Il ne s'agit pas ici de faire la liste exhaustive de ces conflits, mais de rappeler que ces cicatrices linguistiques ont laissé leurs marques dans les œuvres à l'étude, cicatrices auxquelles nous porterons une attention particulière, notamment en raison du lieu de prise de parole auquel elles réfèrent.

whose populations were established as part of a larger plan to promote Catholicism in the « New World » [...] [W]hite, Anglo-Saxon Protestants on both sides of the US-Canada border invoked remarkably similar rhetoric to justify and explain the “inevitability” of their ascendance. » (Monika Giacoppe, *op. cit.*, p. 188-189.)

⁴⁵ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁶ Une pureté « dégradée » par l'espagnol chicano selon Octavio Paz, qui en fait une critique virulente dans son ouvrage *Laberinto de la soledad*, Mexico, Fondo de Cultural Económica, 1984 [1950].

⁴⁷ Giacoppe mentionne, entre autres, les écrits de Marcel Dugas dans *Le Nigog* en 1918 qui déplore la « corruption » de la langue canadienne-française par rapport au parler français, ainsi que Pierre-Elliott Trudeau qui, en 1968, souligne que les « Canadiens-Français » devraient arrêter d'exiger plus de lois pour protéger leur langue et devraient plutôt s'attacher à polir leur « lousy French ». (Monika Giacoppe, *op. cit.*, p. 195.)

Il importe également de rappeler que la prise en compte de la langue, dans cette thèse, est aussi une manière de traverser les frontières nord-américaines. La question langagière au Québec et dans le monde chicano a d'ailleurs inspiré cette réflexion à Gloria Anzaldúa :

I think the question of border crossings, borderlands in Quebec – in Canada actually, which is an officially bi-lingual country, and officially bi-cultural – this idea of borders and border crossings and what we call here the « two solitudes » is very much ingrained in us⁴⁸.

Pour Anzaldúa, l'obsession de l'altérité qui a été, depuis les quarante dernières années, largement abordée par la critique postcoloniale, se traduit par l'exportation d'un concept « québécois » ou encore « canadien-français » pour l'appliquer à l'univers chicano. La reprise du thème des « deux solitudes », bien qu'un peu plaquée, permet néanmoins de souligner la place particulière que l'espace détient dans les revendications des deux communautés, puisque le concept relève d'une reconnaissance des tensions linguistiques à travers la métaphore spatiale (« crossing »)⁴⁹. En cela, la frontière⁵⁰ prend part au mouvement d'intermittence, puisqu'elle intègre l'aspect oscillatoire et de mise en suspens que ce dernier produit.

⁴⁸ Gloria Anzaldúa, « Interview with Susanne de Lotbinière-Harwood », *Trivia*, vol. 14, 1989, p. 42.

⁴⁹ Il faut cependant insister sur une distinction géopolitique cruciale. S'il est vrai que la réunion des expressions poétiques sur la spatialité est justifiée sur le plan textuel, force est de constater que l'expérience « réelle » de l'espace nord-américain par les communautés québécoise et chicana diverge sur plusieurs points. Monika Giacoppe avait déjà bien souligné les pièges d'une telle entreprise à la fin de son chapitre, en ajoutant à l'équation Québec/Chicano la population acadienne et sa violente dépossession du territoire au moment du Grand Dérangement : « The striking historical and linguistic similarities among all three of these groups establish a solid common ground for cross-cultural study, while the important differences in development should help us to achieve a deeper, more nuanced understanding of both literatures and cultures [chicana et québécoise]. » (Monika Giacoppe, *op. cit.*, p. 200)

⁵⁰ Nous aurons l'occasion de voir comment l'intermittence est articulée à la notion de frontière dans la section « États frontaliers » du premier chapitre.

La frontière reste en outre une notion fondamentale dans la mesure où elle permet de souligner les similitudes et les différences entre les textes, en fonction de leur rapport au langage et à la spatialité. Le sentiment d'exil par exemple, qui est partagé par plusieurs auteurs, rend compte d'une expérience de la perte d'un territoire, lequel s'inscrit dans une perpétuelle remémoration/commémoration. Ilan Stavans écrit à propos de la signature du Traité de Guadalupe Hidalgo : « Although Chicanos are at home in the United States, it isn't that they came north, as other Latinos, but that *el norte* came to them⁵¹. » Signé en 1848, le Traité met peut-être fin à la Guerre américano-mexicaine, mais cède également, en faveur des États-Unis, l'entièreté de ce qui correspond aujourd'hui à la Californie, au Nevada, à l'Utah et au Texas, ainsi que les deux tiers septentrionaux du Wyoming, de l'Arizona, du Colorado et du Nouveau-Mexique, privant du jour au lendemain 80 000 citoyens mexicains de leur pays d'origine. Ces derniers devenant étrangers en leur propre terre⁵², la série de luttes et de ruptures qui s'ensuit rend compte d'un attachement au territoire qui est complexe ; incapable de se consolider une Histoire, le peuple chicano devient obsédé par l'histoire du territoire, et tout particulièrement de sa perte.

L'émergence de la littérature chicana est ainsi le résultat d'une adéquation entre les mouvements politiques et sociaux et l'expression artistique. Surtout, elle s'inscrit dans une volonté de se démarquer et de délimiter un espace existentiel et créatif au sein du territoire états-unien :

⁵¹ Ilan Stavans, *The Hispanic Condition : The Power of a People*, New York, Rayo-Harper Collins, 2001 [1995], p. 80.

⁵² Anzaldúa souligne que les « *Tejanos* [Texans d'origine mexicaine] lost their land and, overnight, became foreigners. » (Gloria Anzaldúa, *op. cit.*, p. 6.)

This poetry may be understood at various interpretive levels. It sought to unify and inspire a diverse constituency. It also functioned within a politics of representation. The struggle for power and the level of representation is implicated in the cultural nationalist projects that arose in tandem with agitation for social reform. The fact that members of disempowered communities spoke their concerns and represented their vision of the world within the aesthetic realm remains in itself a powerfully resistant act. The affirmation of a vision and a voice stakes a claim within systems of symbolic exchange that cannot be turned back⁵³.

Le mouvement chicano *El Movimiento*, considéré comme la « Renaissance⁵⁴ » de la culture chicana, s'organise dans un projet critique et politique qui flirte avec le poétique. Pratiques créatrices et pratiques critiques s'allient au cœur d'un même dessein, celui de reprendre possession de la terre « volée » par les États-Unis (parfois appelée l'*Aztlán*⁵⁵) sur laquelle ils habitent.

⁵³ Rafael Pérez-Torres, *Movements in Chicano Poetry. Against Myths, Against Margins*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 100.

⁵⁴ Adolfo Ortega indique à juste titre que la « Renaissance » culturelle chicana est étroitement liée à l'engagement social des artistes et teinte la plupart des discours de l'époque d'une idéologie politique : « Chicano politics, during the politics of protest became more ideological. Not only did some Chicano radicals embrace various forms of Marxism, but also other Chicanos found in their own culture a quasi-ideology – Chicanismo. Although it was an ill-defined and nebulous concept, Chicanismo meant to some Chicanos dignity, self-respect, pride, uniqueness, and a feeling of cultural rebirth. By cultural rebirth was meant that Chicanos became infused with a cultural consciousness, which emphasized language, heritage, and ethnic symbolism. This phenomenon can be defined as cultural renaissance. » (Armando Navarro, « The Evolution of Chicano Politics », *Aztlán : Chicano Journal of Social Science and the Arts*, vol. 5, 1974, p. 72.)

⁵⁵ L'*Aztlán* (qui signifie en nahuatl « espace blanc », ou « lieu du héron blanc ») est l'un des symboles les plus puissants de l'identification et de la mobilisation chicanas. L'usage de ce concept par les Chicanos illustre une appropriation culturelle, où l'*Aztlán* représente le lieu de départ à partir duquel les Aztèques ont migré vers le sud du continent au XII^e siècle, à la recherche de la terre promise. Suivant le codex aztèque (textes pictographiques), nous pouvons soutenir que ces derniers se sont établis sur leur Terre Promise aux alentours de 1325 à Tenochtitlán, aujourd'hui Mexico City. Même si le débat perdure chez les historiens à propos du probable emplacement de l'*Aztlán* (Anaya et Lomelí : 1989), le terme fait son apparition dans l'imaginaire chicano vers 1960, au moment où il est adopté en tant que nomination

Durant les décennies 1960 et 1970, la poésie est d'ailleurs intimement liée à *El Movimiento* et répond aux besoins d'engagement politique. Les textes usent en effet de « l'imagination » afin de témoigner des différentes injustices et répressions :

During the Chicano Movement [...], poetry articulated discontent, expressed a desire for solidarity, argued that a revolutionary project was underway [...] The condition of marginality and exploitation were being transformed into something powerful and emancipating, and the poetry stood as a clarion call, a prophecy, a catalyst of change⁵⁶.

Cependant, dès les années 1970 et particulièrement au cours de la décennie quatre-vingt, la ferveur révolutionnaire et politique tend à s'estomper. Les auteurs privilégient, à l'égal du Québec, un type de poésie plutôt centré sur des problématiques locales qui ne sont plus étendues à une « cause », mais bien à un espace, à des expériences et à des événements plus personnels⁵⁷. Ces problématiques de la littérature chicana en particulier et latino-américaine en général ouvrent néanmoins la voie à des études qui aspirent toutes, de près ou de loin, à interroger la dimension territoriale dans la littérature. Omniprésentes, les métaphores géographiques et topographiques traversent autant la littérature scientifique que poétique :

alternative au sud-ouest états-unien. Aztlán désigne un espace géoculturel spécifique et la possibilité d'une nouvelle Nation chicana séparée des États-Unis et du Mexique (mais fortifié par les liens culturels qui l'unissaient à ce dernier). L'Aztlán métaphorise en outre la lutte chicano contre le racisme et l'infériorité socioéconomique, politique et culturelle, en juxtaposant l'héritage indigène et la résistance collective dans le projet d'un futur libéré contre la domination culturelle états-unienne. (Traduction libre de Paul Allaston, *Key Terms in Latino/a Cultural and Literary Studies*, Malden, Blackwell Publishing, 2007, p. 24-26.)

⁵⁶ Rafael Pérez-Torres, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

[They] call for a « cognitive remapping of cultural terrain » and « (de)construction of psychic borders and historical bridges » combined with insistent demands for a « deterritorialization of the mainstream » in order to eliminate « psychic dislocations and the cultural marginalization of those on the periphery. » Such metaphors are not exclusive to Latino reality, but they are entirely appropriate⁵⁸.

Que le territoire s'élaboré par des constructions culturelles ou encore qu'il soit soumis à de nombreux « déplacements » métaphoriques, les poètes que nous étudions partagent une relation intime avec le lieu qu'ils habitent. Les écrits chicanos peuvent être ainsi interprétés à différents niveaux : « The attempt to demarcate the "space" of Chicano culture, the move to note its distinct and unique qualities, the desire to define its formal and thematic concerns drive on trajectory of Chicano literary critical thought in the 1960s and 1970s⁵⁹. »

À l'instar de la littérature chicana, les poèmes québécois du corpus révèlent un lien profond entre les mouvements politique et social et l'écriture, qui se module à travers le temps. Nous reconnaissons à cet égard l'importance qu'a eue le foyer des éditions de l'Hexagone au Québec, qui fait partie de ce que Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge ont appelé « l'exposition de la littérature québécoise⁶⁰ ». À cette époque, les œuvres sont marquées par les nombreux changements qui se préparent dès les années quarante, où la modernisation embrase « tous les aspects de la vie sociale, politique, économique et culturelle⁶¹ » y compris au

⁵⁸ Harold Augenbraum et Margarite Fernández Olmos, « Introduction », *The Latino Reader. From 1542 to the Present*, New York, Houghton Mifflin Company, 1997, p. xi.

⁵⁹ Rafael Pérez-Torres, *op. cit.* p. 176.

⁶⁰ Nous pensons notamment à la publication du manifeste *Refus global* écrit par Paul-Émile Borduas et signé par quinze autres artistes et intellectuels en 1948.

⁶¹ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 361.

niveau de l'édition des livres. C'est dans cette perspective que les éditions de l'Hexagone sont fondées en 1953. Étant dès le départ considérée comme un projet de groupe⁶², la maison rassemble plusieurs écrivains et artistes qui s'attardent moins à développer une esthétique commune qu'à créer un mouvement grâce auquel la poésie peut exister à l'intérieur d'un territoire et d'une société donnés. Comme les auteurs de *L'histoire de la littérature québécoise* l'écrivent :

Dans un premier temps, qui commence vers 1950, on crée, on édite des œuvres avec le sentiment de fonder une littérature ; dans un second temps, qui commence vers 1960, on crée, on édite et on réédite des œuvres avec le sentiment de fonder une nation. D'où l'expression « poésie du pays » qui sert à désigner la production poétique de cette période.
[...]

Le militantisme de nombreux poètes du pays, au service de la cause nationale, va d'ailleurs contribuer à renforcer cette correspondance entre le projet poétique et le projet politique. Dans les poèmes toutefois, le mot « pays » a une valeur moins référentielle que symbolique et chacun est libre de le définir à sa guise, ou de ne pas le définir du tout et de lui prêter ainsi une part d'indétermination⁶³.

En ce sens, si l'effervescence agitatrice de la Révolution tranquille a joué un rôle incontestable dans le ton ample et lyrique et de la mise en scène du territoire québécois, nous ferions néanmoins fausse route en rangeant les poètes dans la

⁶² Ont participé à la création initiale de l'Hexagone plusieurs écrivains et poètes : Gaston Miron, Olivier Marchand, Gilles Carle, Louis Portugais, Mathilde Ganzini et Jean-Claude Rinfret. Après quelques années, le groupe se scinde et d'autres poètes se joignent à Miron afin d'entreprendre une réorganisation de l'Hexagone ; Paul-Marie Lapointe et Michel van Schendel en font partie. De même, Paul Chamberland et Jacques Brault se joignent à eux dans les années qui suivent la mise en place de la maison d'édition, même si Brault, qui fait partie de la « famille » de l'Hexagone, n'y a jamais publié ses poèmes. Nous aurions pu, pour les besoins de cette thèse, choisir d'autres poètes ayant appartenu à ce groupe. Pierre Perreault, Fernand Ouellette et Roland Giguère ont aussi publié des textes qui témoignent d'un rapport singulier avec le territoire. Puisqu'il fallait choisir, nous ferons parfois appel à leurs œuvres dans différentes sections de cette thèse en tant que corpus secondaire (les titres se retrouvent dans la bibliographie mise en annexe).

⁶³ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 367 et 372.

catégorie de la « poésie du pays » à laquelle on les a longtemps associés⁶⁴. À l'égal de la littérature chicana, la poésie du « pays » en vient à se méfier d'elle-même et, dans les décennies qui suivent la Révolution tranquille, les auteurs deviennent plus critiques devant l'exaltation et le pouvoir des mots. S'ils reviennent par ailleurs au « mouvement », ils le font dans le sens premier du terme, à savoir comme ce qui permet d'avancer, d'aller à la rencontre du dehors, des autres et du réel. Au demeurant, la fondation d'un espace dans les littératures québécoise et chicana relève moins d'une réalité que d'une tentative de réconciliation avec le territoire par la poésie.

Bien vivante, mais pleine de tensions, cette spatialité reste un motif paradoxal dont les représentations se caractérisent sous la forme de configurations poétiques intermittentes, qui disent quelque chose de l'ancrage et de l'expérience particulière de chacun des auteurs et de chacune des communautés en place. De la terre Québec au Labrador, en passant par les champs de *El Campo* et *Lubbock* au Texas, le sujet se situe à la confluence d'une multitude de lieux qui rendent compte d'une capacité à s'installer et à s'affirmer, mais dans le désordre des lieux d'apparition.

Le chapitre premier détaille en ce sens les diverses approches théoriques qui seront nécessaires à l'étude de la spatialité en littérature, et plus précisément en poésie. Le chapitre deux propose parallèlement une réflexion sur la capture et l'énonciation du territoire du point de vue du sujet poétique et de la mise en scène des multiples voix (poétiques, individuelles et collectives) qui résonnent dans le territoire, ainsi que des regards que le sujet pose sur celui-ci. Nous nous attarderons à la création de l'espace en

⁶⁴ L'analyse « dépayssante » proposée par Pierre Nepveu il y a trente ans relance en effet la lecture de l'œuvre de Miron – en particulier – mais ouvre plus largement le débat sur la réflexion entre les rapports esthétiques et politiques des textes dits « engagés » de cette période. Se référer au chapitre de livre « Miron dépayssé » dans *Les mots à l'écoute*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979.

fonction des différentes focalisations et situations d'énonciations, qui embrassent le mouvement d'intermittence. Il faut indiquer que la composition des strophes, avec ses blancs et ses fractures, et la fluctuation entre le prosaïsme et le lyrisme sont d'abord révélatrices du mouvement. Puis, l'énonciation de l'espace mime aussi formellement l'intermittence : la difficulté d'habitation du continent nord-américain est en effet illustrée par un usage alternatif des langues (l'anglais, l'espagnol et le français). La fluctuation entre les langues, que l'on remarque surtout dans l'écriture chicana, est le lieu de subversions identitaires et territoriales qui agissent sur l'inscription de la présence et déjouent les codes normatifs des frontières géopolitiques. Parallèlement, les changements de focalisation (entre l'ailleurs et l'ici, le près et le loin) traduisent la complexité de la relation que les sujets entretiennent avec l'espace.

Les troisième, quatrième et cinquième chapitres se rapportent à différentes figures qui embrassent le mouvement d'intermittence. Il est important de souligner que les figures se rattachent à des lieux communs du corpus canonique de la poésie québécoise et chicana. Ces dernières permettent une cohésion entre les modalités poétiques de la spatialité, qui demeure précieuse pour l'analyse des textes. La prise en compte de ces figures permet en outre de renouveler la compréhension de l'expérience nord-américaine des littératures minoritaires, telle qu'elle est traduite à l'intérieur d'ouvrages poétiques. Le chapitre trois multiplie en ce sens les croisements entre les communautés et tente une définition renouvelée du « Homeland », à partir des notions de l'errance et de l'origine, du pays et de la Nation. Le quatrième chapitre entretient l'aspect transitoire de la traversée pour d'abord l'appliquer à différentes figures qui relèvent d'une distance interrogeant l'expérience de l'ici et de l'ailleurs. Puis, les espaces de l'en-dessous font le pont entre la négativité de l'habitation et la mise en scène de lieux des envers. Quant au Nord et au fleuve, ils illustrent le désir d'un monde meilleur, tout en accueillant la désillusion et l'échec de ceux qui les traversent. Le

chapitre cinq propose finalement une lecture des figures de l'urbanité, qui sont envisagées entre la décrépitude des villes, l'écartèlement des individus et le tracé des rues. Les multiples constructions et reconfigurations de l'urbanité sont considérées comme un espace de transit qui, dans la dissolution du territoire, abandonne le sujet à sa difficulté d'habitation tout en causant un ancrage intermittent.

La prise en compte du mouvement d'intermittence, dans l'acte poétique, s'ordonne également selon les poétiques de chacun des auteurs. Créateur de lieux où l'expression artistique a enfin sa place, Alurista demeure l'un des premiers écrivains à produire une poésie qui s'affirme totalement comme chicana, et non rattachée uniquement à des origines européennes ou mexicaines. L'affirmation poétique du territoire chez Alurista, qui remonte aux Aztèques et aux Mayas dans *Floriscanto en Aztlán* (1971), lui permet de développer une poétique singulière qui intègre une multitude d'expressions et d'expérimentations linguistiques, lesquelles aident le sujet à réinvestir une terre qu'il croit sienne. En outre, la réappropriation des ancrages est aussi jointe à un mouvement « migratoire⁶⁵ » que plusieurs poètes mettent habilement en scène dans leur poésie. Gary Soto, Abelardo Delgado et Tino Villanueva proposent une vision de l'espace qui dépasse la nostalgie du territoire perdu pour venir s'ancrer dans un présent qu'ils peuvent finalement arriver à habiter. Quant à la « migration » initiale, elle se veut moins réelle que métaphorique, plutôt preuve de leurs mouvements et de leurs pérégrinations au sein des États-Unis à travers le temps que d'une réalité quotidienne :

⁶⁵ Comme l'explique Rafael Pérez-Torres : « The twentieth century has been an era of intense migration and immigration in which millions of Mexicans have moved in and out of the United States. For the majority of Chican[os] the image of the immigrant strikes an intensely personal and familial note. » (Rafael Pérez-Torres, *op. cit.*, p. 104.)

The reality for the majority of Chicanos is that this past represents a culturally reconstructed history, in which their families played little part. For most Chicanos, especially those in California and the Midwest, the history that brought them and their communities to the US has more to do with migration and immigration than with invasion and manifest destiny⁶⁶.

Abelardo Delgado indique à ce propos une violence qui existe à même le territoire, notamment dans son poème « Stupid America » et qui fracture l'être chicano. Tino Villanueva choisit plutôt de donner une « autre voix » (*Que Hay Otra Voz*) à ceux qui n'en ont plus, mais qui, malgré leur silence, signalent une présence discontinue que le poète invite à écouter. Quant à la poésie de Gary Soto, plus complexe et moins revendicatrice, elle esquisse une spatialité redessinée par le portrait d'individus précis, actifs dans l'espace et toujours en mouvement. À l'image des « humorous sketches⁶⁷ », la poésie de Soto permet une entrée dans une spatialité poétique qui tranche avec le caractère purement contestataire. Plutôt, elle donne à lire un espace existentiel – notamment la rue⁶⁸ – qui devient un schème organisationnel fondamental de sa poétique. Pour la plupart de ces poètes, c'est la présence physique du sujet qui pose problème. À ce sujet, Luis Omar Salinas signale l'importance de l'expérience personnelle⁶⁹, notamment celle de l'enfermement. Ce dernier prétend par ailleurs à une poésie qui ne relève que peu de la politique. L'espace suffocant est donc séparé de la sphère sociale pour donner à lire des représentations spatiales plus libérées des contraintes sociales et de cette période précise de l'histoire littéraire chicana. Nous

⁶⁶ *Ibid.*, p. 104-105.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 112 et 263.

⁶⁸ Julián Olivares, « The Streets of Gary Soto », *Latin American Literary Reviews*, vol. 18, n° 35, p. 32-49.

⁶⁹ Rafael Pérez-Torres, *op. cit.*, p. 121.

tenterons ainsi d'établir comment leur poésie oscille entre la revendication politique⁷⁰ et l'espace géographique, dans un mouvement d'intermittence qui permet de localiser leur présence.

Dans la poésie québécoise, la relation au territoire oscille entre une représentation de l'espace qui est tantôt liée à l'expérience individuelle et existentielle, tantôt à un projet collectif et nationaliste. Gaston Miron incarne bien ce double mouvement : son écriture, à la fois hésitante et épique, met en doute la place de l'individu et du poème sur la place publique. Comme les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise* l'expliquent, le poète n'arrive pas « à déterminer s'il peut agir par la poésie ou s'il doit sortir du poème pour agir⁷¹. » À l'inverse de Miron, Jacques Brault présente un rapport au lieu qui lui permet de s'en remettre à une solitude salvatrice, lui donnant l'occasion d'apprivoiser un type de territoire bien différent des autres auteurs. Sa poésie s'élabore en effet moins dans l'action que dans le désenchantement (du territoire, de l'histoire et de l'homme). Loin de l'espace exalté mironien ou encore de la sourde révolte de Chamberland, Brault tend vers un « corps quotidien » [JB, PM, 202] où le sujet, quasi fantomatique, apprivoise un espace qui accueille les contradictions de l'existence et de l'habitation. À la différence de Brault, Paul Chamberland fait le pont entre la révolte et la célébration lyrique du langage et la fondation du territoire. Le poète poursuit en parallèle une réflexion sur le lieu qui passe par une approche déambulatoire de l'espace, dans une sorte de « métabolisation de l'immédiat⁷² » qui n'est pas sans violence. Cette manière de prendre le pouls de l'espace habité est aussi

⁷⁰ *Ibid.*, p. 132.

⁷¹ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 384.

⁷² Éric Richardson, « Le témoin nomade. La pratique déambulatoire de Paul Chamberland », dans André Carpentier et Alexis L'Allier (dir.), *Les écrivains déambulateurs. Poètes déambulateurs de l'espace urbain*, Montréal, Figura, cahier 10, p. 117-133.

présente chez Paul-Marie Lapointe, mais à travers une poétique qui se veut plutôt un témoignage – ainsi qu’une résistance – à la déshumanisation du territoire. Son poème « Arbres », qui demeure incontestablement l’un des poèmes emblématiques de son œuvre, met en lumière une universalisation de la menace. En ce sens, plutôt que de mettre la poésie au service d’une cause nationale, Lapointe choisit de comprendre la menace envers l’humanité de manière universelle. De la même manière, Van Schendel développe une expérience de l’espace en poésie qui exige de porter l’image poétique « au-delà de ses limites traditionnelles⁷³ », c’est-à-dire par-delà le territoire national, en réaffirmant l’autonomie du poème par rapport à la sphère politique ou sociale.

Sont donc réunis ici plusieurs poétiques d’écrivains qui produisent des écrits engagés dans la mise en scène d’un espace singulier. Comme nous le verrons dans les pages qui suivent, cette réunion présente l’avantage de pouvoir examiner les corpus chicano et québécois en fonction de la multitude des points de vue sur la spatialité que les poètes offrent à un moment charnière de l’histoire, où les bouleversements culturels, politiques et sociaux traversent les frontières de l’Amérique du Nord et influencent la production littéraire. Si leurs écrits doivent faire l’objet de distinctions et de nuances considérables, notamment des points de vue géopolitique et historique, ils se rejoignent surtout autour d’un argument commun : celui qui fait de toute poésie le lieu de l’expression d’une présence, dans une spatialité donnée. Derrière cette volonté de mettre l’intermittence et les ancrages spatiaux au centre de nos interrogations se trouve un éventail de manifestations, d’images et de pratiques discursives qui défient toute tentative de réduction généralisatrice. Nous souhaitons en cela voir comment les innombrables expérimentations et figures du territoire nord-américain peuvent être réinvesties et réinventées par la démarche que nous proposons.

⁷³ Michel van Schendel, « Vues sur les tendances de la poésie canadienne-française », *La poésie et nous*, Montréal, l’Hexagone, 1958, p. 18-19.

À cet égard, notre étude ne s'élabore pas selon une chronologie linéaire suivant la publication des œuvres et les événements historiques. La structure même de la thèse, par la lecture croisée d'écrits québécois et chicano, incorpore le mouvement d'intermittence pour l'appliquer à l'analyse et tenter d'en montrer les multiples possibilités. L'équilibre entre la théorie et l'analyse des textes, les études culturelles et littéraires a en ce sens été essentiel afin de rendre compte du clignotement dans l'expression poétique de la spatialité. Il est important d'indiquer que cette thèse ne prétend pas à l'exploration exhaustive de la poétique de chacun des auteurs, mais navigue plutôt entre une lecture rapprochée des textes et une théorisation des représentations de l'intermittence, de la présence et de la spatialité en poésie.

CHAPITRE I

Approches théoriques

Old men ought to be explorers
Here and there does not matter

T.S. Eliot,
East Coker

Pratiques d'espace

Dans son chapitre « Récits d'espace », Michel de Certeau écrit que les lieux sont produits par des modalités de représentations, de descriptions et de figurations qui forment ce qu'il appelle des « pratiques d'espace ¹ ». Les « pullulement[s] de métaphores », indique-t-il, ne relèvent pas uniquement de structures spatiales, mais aussi d'actions de la part de sujets qui occasionnent une (ré)organisation de l'espace. Dans le texte littéraire, la représentation du territoire se remarque par une mise en forme de parcours, de délimitations (qu'il nomme « bornages »), mais aussi de « focalisations énonciatives » qui indexent le corps dans le texte et ordonnent des lieux. Si De Certeau s'occupe surtout de récits narratifs, l'analyse de l'espace en poésie bénéficie de l'apport du critique dans la réflexion sur la spatialité. Nous défendons en effet l'idée que le poème est porté par un corps qui écrit dans un espace, et non dans un système clos se définissant dans un rapport hiérarchique aux autres arts et au langage quotidien. En cela, notre conception de la poésie n'est pas coupée du monde et l'articulation entre le langage et la réalité ne s'accomplit pas comme

¹ Cette citation et les suivantes sont tirées du chapitre « Récits d'espace », dans Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 170-191.

une correspondance terme à terme entre objets et vocables, mais plutôt comme une *homologie*, c'est-à-dire une identité de rapports : les relations unissant les choses à l'intérieur du champ perceptif pouvant être comparées aux rapports qu'entretiennent les mots dans la langue ou dans l'énoncé. Une telle homologie se fonderait en dernier recours sur la collaboration du percevoir et du parler à la constitution d'un même univers, qui est l'univers du sens².

Tant du point de vue pragmatique (l'espace de la langue) que syntagmatique (l'espace du texte), le poème est « indissociable d'un horizon extralinguistique (l'espace perçu et vécu)³ », dans lequel « le poète est au langage comme il est au monde⁴ ».

À propos de la relation entre l'espace et la poésie, Michel Collot souligne à juste titre que

les littéraires sont longtemps restés un peu en retrait [de la notion d'espace], du fait de la persistance d'un modèle théorique et de principes méthodologiques hérités du structuralisme. Le respect de la « clôture du texte » et le privilège accordé à une lecture immanente excluait du champ des études littéraires la considération du contexte et du référent⁵.

Notre lecture établit les fondements de l'espace en poésie sous la forme d'une « articulation entre l'expérience des choses et l'exercice de la parole », à partir de laquelle le sens ne surgit pas « du dehors aux choses, imposé ou surimposé à elles par le

² Michel Collot, « Du sens de l'espace à l'espace du sens », dans Michel Collot et Jean-Claude Mathieu (dir.), *Espace et poésie*, Actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1987, p. 100.

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ Jacques Garelli, *La Gravitation poétique*, Paris, Mercure de France, 1966.

⁵ Michel Collot, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 10.

langage, mais advient dans le mouvement même de leur apparaître⁶. » D'ailleurs, il faut ajouter que la relation au monde et à l'espace présente toujours le sujet dans un rapport avec un milieu, à l'instar d'une « direction de l'existence⁷ ». Ce rapport entre le monde et le poème sera analysé à partir des concepts d'ancrages (référentiel et poétique) tels que nous venons de les définir. Faisant le pont entre les divers espaces et les sujets, la compréhension de ces ancrages nécessite cependant de clarifier ce que nous entendons par espace, lieu et territoire, mais aussi par des notions comme celle de frontière et de Nation.

Lieu, espace et territoire

Nous supposons, dans un premier temps, qu'il n'existe pas d'opposition nette entre la définition du lieu et de l'espace. Ce dernier étant considéré comme une abstraction, il est aussi défini comme une vaste étendue à la configuration incertaine et comme un écart entre deux éléments. Le lieu, quant à lui, positionne les objets dans l'espace ; il situe, localise et construit des toponymies. En littérature, le sujet s'approprie et délimite l'espace pour en faire un lieu, qu'il peuple et anime d'images. Faisant coïncider la parole et l'acte de locution,

l'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs⁸.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 395.

⁷ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 174-175.

⁸ *Ibid.*, p. 173.

Sur la surface du texte s'effectue donc une pratique « itinérante » qui participe à la fabrication d'un monde, une pratique qui peut se révéler le projet scripturaire « d'une société entière qui a l'ambition de *se constituer* en page blanche⁹ » et de se distinguer de la réalité géographique afin de la changer. L'espace et le lieu, créateurs de « relations d'emplacements¹⁰ », structurent les perceptions et les interactions des sujets qui les habitent.

Quant à la définition du territoire, elle indique une prise de possession spatiale, économique et politique. Compris comme l'un des modes possibles d'organisation de l'espace, le territoire est forgé par des groupes qui donnent et se donnent une représentation particulière d'eux-mêmes, de leur histoire et de leur singularité. Plus encore, le territoire est défini à partir de l'édification de frontières qui remettent en cause l'expérience d'habitabilité de ses occupants¹¹. À la fois découvert et inventé par des individus qui le revendiquent, le territoire demeure un espace transformé en lieu par des sujets qui *se racontent*. La fondation des territoires présente ainsi un espace dans lequel la fabrication de lieux est possible en raison d'un acte discursif. La formation des territoires se pense donc sous la forme de « théâtres d'actions¹² », qui relèvent

⁹ *Ibid.*, p. 201.

¹⁰ Michel Foucault précise que le « problème de l'emplacement humain, ce n'est pas simplement la question de savoir s'il y aura assez de place pour l'homme dans le monde [...], c'est aussi le problème de savoir quelles relations de voisinage, quel type de stockage, de circulation, de repérage, de classement des éléments humains doivent être retenus de préférence dans une telle ou telle situation pour en venir à telle ou telle fin. Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements. » (« Des espaces autres », *Dits et écrits 1954-1988*, tome 4, Paris, Gallimard, 1994, p. 753-754.)

¹¹ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, Éditions XYZ, 2005.

¹² *Ibid.*, p. 180.

directement de la rhétorique¹³. Dans cet ordre d'idées, l'usage du discours devient un outil qui produit des opérations de bornages par le langage. Le territoire demeure en ce sens une « marque sociale du sol¹⁴ », étendue de terre occupée par des humains qui se projettent dans l'espace et le décrivent, afin de créer des lieux habitables qui leur ressemblent.

Dans leur ouvrage *Le Québec : territoire incertain*, Henri Dorion et Jean-Paul Lacasse expliquent justement que

toute question peut prendre une lueur différente selon la perception que peut avoir de son environnement territorial un individu, un organisme, une collectivité, un gouvernement. Cet aspect perceptuel de la problématique territoriale rejoint la notion de conscience territoriale qui est l'identification consciente et responsable d'un individu, d'un groupe ou d'un gouvernement avec un territoire donné¹⁵.

La perception joue un rôle essentiel dans l'instauration des territoires et, conséquemment, des représentations que les individus transmettent dans leurs œuvres. D'une part, le territoire se crée par l'émergence des frontières, délimitées par un État-Nation qui souhaite protéger l'intégrité territoriale du lieu qu'il s'est construit. De l'autre, le territoire devient, de manière implicite, un « espace vécu¹⁶ » transformé en

¹³ Nous admettons que d'autres stratégies (politiques, législatives, militaires) sont évidemment à prendre en compte dans la formation des territoires. Toutefois, puisque cette thèse repose sur une étude de la spatialité dans le discours poétique, nous baserons nos analyses sur l'aspect dialogique qui existe entre le territoire et la force performative des écrits.

¹⁴ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, le Seuil, 1992, p. 58.

¹⁵ Henri Dorion et Jean-Paul Lacasse, *Le Québec : territoire incertain*, Québec, Septentrion, 2011, p. 232.

¹⁶ Henri Dorion et Jean-Paul Lacasse, *op. cit.*, p. 251.

lieu ; affaire non seulement d'État et de pouvoir, mais des représentations créées par la population qui y vit.

De manière similaire, le lieu est transposé par un sujet qui transmet une conception particulière de son existence. Ainsi, les reproductions spatiales en poésie ne « reconduisent plus simplement des problématiques désuètes comme celle du sentiment de la "nature" ou des enquêtes visant à identifier et à situer géographiquement le cadre évoqué dans tel ou tel texte¹⁷ ». Plutôt, il s'agit de reconnaître les possibilités de reconfiguration de l'espace dans le poème qui « s'en tient rarement aux conventions de l'*ekphrasis* ou d'une *mimesis* prétendument objective¹⁸. » Sa réalité n'est accessible qu'à partir d'un sujet qui rend compte d'un ensemble de représentations et de mises en images de la relation intime qu'il entretient avec les lieux habitables.

Nations et nationalismes

La Nation, dans les écrits québécois et chicano, sera d'abord envisagée en tant que « communautés homogène et imaginée¹⁹ » et problématisée à l'aide des multiples croisements méthodologiques, spatiaux et textuels que nous avons définis dans les pages précédentes. Nous souhaitons ainsi confirmer que les représentations poétiques

¹⁷ Michel Collot, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 11.

¹⁸ *Ibid.* p. 16.

¹⁹ Nous empruntons l'expression à Benedict Anderson dans son ouvrage *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, New York, Verso, 2006 [1983].

de la Nation doivent aussi être interrogées du point de vue de leur statut social et de la visibilité de ses occupants dans le territoire²⁰.

À partir du regard de l'anthropologue et de l'historien, Anderson propose la définition suivante de la « Nation » : « it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign²¹. » Imaginé parce que même les membres de la plus petite Nation ne connaîtront jamais chacun des individus qui la composent, et ce, tout en entretenant dans leur esprit l'image de cette communion²². La Nation est aussi *inventée*²³ en fonction de ses limitations, puisqu'il existera toujours, concrètement, une autre nation au-delà de ses propres frontières, qui ne coïncidera jamais totalement avec le reste de l'humanité. Elle est finalement souveraine, dans la mesure où elle est née d'un concept consolidé au Siècle des Lumières ; la Révolution ayant détruit la légitimité du roi par droit divin, l'emblème de la liberté a pris les traits de l'État souverain.

Comme le remarque par ailleurs María Fernanda Arentsen

²⁰ Nous ont aidé dans notre démarche les ouvrages d'Amaryll Chanady, *Entre inclusion et exclusion. La symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris, Honoré Champion, 1999 et de Bill Readings, *The University in Ruins*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 1996.

²¹ Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 6.

²² C'est ce qui a permis à Ernest Renan d'écrire, dans « Qu'est-ce qu'une nation ? », que « l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses. » (Ernest Renan, *Oeuvres complètes*, tome 1, Paris, Calmann-Lévy, 1947, p. 892.)

²³ Comme l'écrit Ernest Gellner, « Nationalism is not the awakening of nations to self-consciousness : it invents nations where they do not exist. » (Ernest Gellner, *Thought and Change*, Londres, Chicago, Weidenfeld and Nicolson, University of Chicago Press, 1964, p. 169.)

[les] Amériques ayant hérité de la culture européenne et de ses institutions, les États-Nations américains ont été calqués sur le modèle européen. Paradoxalement [...] ce sont les états américains qui ont parachevé l'État-Nation dans sa forme moderne. En effet, les anciennes colonies, pour se débarrasser des liens qui les unissaient aux « mères patries » ont inventé un discours unificateur de la communauté américaine tout en établissant les différences par rapport aux Colonisateurs. Ce processus s'est avéré par la suite la fondation des nationalismes américains²⁴.

Les communautés « imaginaires » se nourrissent donc d'un fort sentiment d'appartenance envers leur patrie, qui est surtout attribuable à l'histoire des Amériques. Les sacrifices colossaux de l'histoire récente résident en ce sens dans les racines culturelles d'un nationalisme qui a eu pour effet de supprimer les différences internes pour mieux lutter contre l'ennemi commun, tout en créant un processus d'exclusion inhérent à son existence même. À propos de ce processus Patrick Imbert écrit

qu'il est une manière de promouvoir la légitimité d'un fonctionnement identitaire imposant une amnésie topographique niant toute fracture domestique. Sous des stratégies politiques présentant le territoire comme un tout unifiant, il cache un désir ontologique de s'affirmer par l'opposition en construisant l'autre comme une menace. Il est inscrit, à l'ère de la modernité, dans la légitimité de l'État qui se veut presque toujours relation quasi symbiotique avec la Nation, ce qui signifie que les frontières des États sont pensées comme des limites culturelles. Dans cette vision qui affirme qu'il est possible de fonctionner en système fermé, et qui, pour tenter d'y parvenir, joue de l'exclusion au nom de principes que l'institution s'arroge le droit d'interpréter de manière orthodoxe, le but est de ramener les différences à une unité²⁵.

²⁴ Maria Fernanda Arentsen, *Discours autour des frontières, histoire des cicatrices*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2007, p. 96.

²⁵ Patrick Imbert, *Trajectoires culturelles transaméricaines. Médias, publicité, littérature et mondialisation*, p. 17-18.

Considérée sous cet angle, la Nation se base sur un fort sentiment d'appartenance de la part de ses membres et d'un processus d'exclusion qui renforce l'idée de conformité d'un point de vue identitaire, mais aussi culturel, historique, territorial et langagier.

Il faut cependant admettre qu'il n'existe pas *a priori* de communautés imaginées « homogènes, monolithiques et réifiées caractérisées par des traits fixes et immuables²⁶. » Comme le souligne fort justement Amaryll Chanady, la Nation est sans cesse réinvestie et redéfinie en fonction de l'identité de ceux qui l'inventent et de l'époque historique. En cela, l'idée de nation doit elle aussi être comprise comme un ensemble de projections diverses qui fluctuent dans le temps et, nous ajouterions, dans l'espace. En effet, le véritable obstacle des littératures québécoise et chicana ne réside pas dans le fait qu'elles ne soient pas aptes à s'imaginer en tant que « communautés²⁷ », à partir de ce même processus d'appartenance et d'exclusion à l'intérieur d'une histoire et d'une société. Ce raisonnement explique d'ailleurs pourquoi nous préférons utiliser l'expression « communautés », puisqu'elle se base sur des affiliations culturelles et sociales hétérogènes et ouvertes, une flexibilité que la définition de l'État-Nation ne permet pas toujours.

Les communautés québécoise et chicana représentent donc, à des degrés divers, des Nations distinctes dans un État-Nation qui refuse d'être fracturé. La récupération du discours nationaliste, qui se fonde sur les bontés de la Nation et de son territoire

²⁶ Amaryll Chanady, *op. cit.*, p. 234.

²⁷ Il faut souligner l'importance de l'imagination (plutôt que de la fabrication) dans la définition de la communauté : « In this way [Ernest Gellner] implies that "true" communities exist which can be advantageously juxtaposed to nations. In fact, all communities larger than primordial villages of face-to-dace contact (and perhaps even these) are imagined. Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined. » Benedict Anderson à propos d'Ernest Gellner, *op. cit.*, p. 169 (Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 6.)

ainsi que sur la dévalorisation des autres Nations, est doublement tronquée²⁸. On a souvent invoqué l'expression « le Québec, une nation distincte dans un Canada uni » afin de souligner les particularités langagières et culturelles de la province à l'intérieur du pays. Comme processus de reconnaissance des différences identitaires, mais aussi comme preuve des divisions internes de l'État-Nation, cette expression est un parfait exemple des tensions qui mettent en péril la définition de « communautés homogènes » et qui soutiennent la pertinence du concept de « croisements » que nous avons défini dans les premières pages de cette thèse. Inversement, il faut avouer que jamais, dans leur histoire, les Chicanos n'auront bénéficié d'un tel statut, aussi fragile soit-il. Pourtant, la ferveur de leurs discours et les références à une filiation territoriale (notamment avec la figure de l'*Aztlán*) reprennent les mêmes fonctions de l'iconographie nationale et la même dimension territoriale qui prouvent l'attachement et la solidarité à une Nation²⁹. Plus encore, la perte dudit territoire lors de la cession de 1848 aura cristallisé le sentiment d'appartenance et l'exclusion de l'autre, résultat d'un processus qui utilise les événements, l'unité culturelle et linguistique et le partage d'une même expérience historique pour stimuler le patriotisme et la fierté de la communauté³⁰. Devant de telles divergences territoriale et historique entre les deux communautés poétiques, trois éléments doivent être pris en considération.

Il faut d'abord concéder que la Nation demeure un projet politique qui ne s'applique qu'aux communautés qui ont réalisé l'identification politique et qui ont créé

²⁸ María Fernanda Arentsen, *op. cit.*, p. 103.

²⁹ À propos de la manipulation des discours nationalistes, voir Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 205.

³⁰ Roy E. H. Mellor, *Nation, State and Territory. A political Geography*, London and New York, Routledge, 1989.

leur propre État souverain par des mécanismes de pouvoir³¹. Roy Mellor explique, dans son ouvrage *Nation, State and Territory. A political Geography*, que la cristallisation du concept moderne de Nation est le résultat d'une iconographie nationale qui utilise des événements, des personnalités et des endroits liés aux faits historiques pour créer une unité à travers le temps. L'identification politique passe en outre par l'éducation de ses membres, de génération en génération, leur inculquant les valeurs et les coutumes de la Nation pour stimuler leur patriotisme et leur fierté nationale. Les autres collectivités qui se trouvent à l'intérieur de la Nation se construisent conséquemment dans ses interstices, ce qui n'empêche pas leur affirmation. Celle-ci se fait cependant de manière fluctuante et toujours en fonction des configurations géopolitiques en place. Nous avons déjà soutenu que, dans les textes, cette construction s'effectuait de manière intermittente. Plus encore, nous affirmons que l'énonciation du territoire et de ses ancrages évoque des espaces de rencontres qui se doivent d'être réfléchis en tenant compte des fractures internes de la Nation. Ce faisant, nous pourrions favoriser une pensée qui s'élabore au-delà du binarisme et qui favorise les croisements entre les littératures.

Dans un deuxième temps, les racines du « nationalisme-imaginé³² » chicano et québécois prennent forme dans un attachement profond à une langue, qui se distingue de la langue « dominante » de l'État-Nation, en l'occurrence l'anglais. En soi, la langue n'a jamais constitué un instrument d'exclusion³³ dans la construction des Nations. Néanmoins, le problème se pose différemment dans les Amériques :

³¹ Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 99 et Roy E. H. Mellor, *op. cit.*, p. 11.

³² Pour former ce néologisme, nous nous inspirons de l'expression d'Anderson « nationally-imagined communities » (Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 101.)

³³ Comme l'explique Anderson : « Language is not an instrument of exclusion : in principle, anyone can learn any language. On the contrary, it is fundamentally inclusive,

On the one hand, national independence had almost everywhere been internationally acknowledged by the 1830s. It had thus become an inheritance, and, *as an inheritance*, it was compelled to enter a genealogical series. Yet the developing European instrumentalities were not really available. Language had never been an issue in the American nationalist movements. [...] [I]t was precisely the sharing with the metropole of a common language (and common religion and common culture) that had made the first national imaginings possible. [...] But, on the whole, any attempt to give historical depth to nationality via linguistic means faced insuperable obstacles. Virtually all the creoles were institutionally committed [...] to European rather than indigenous American tongues. Any excessive emphasis on linguistic lineages threatened to blur precisely that « memory of independence » which it was essential to retain³⁴.

La filiation linguistique du territoire, qui repose sur la conscience d'avoir décimé les populations indigènes du continent, est en ce sens recherchée par certaines des collectivités marginalisées à l'intérieur même de l'État-Nation. Les écrivains chicanos, par exemple, exploitent une conscience « indigène » avec laquelle ils établissent parfois une connexion langagière par une utilisation de la langue nahuatl, mais surtout par une commémoration de leurs ancêtres³⁵. Moins enclins que les Chicanos à s'associer aux populations autochtones, les auteurs québécois s'inscrivent plutôt dans un horizon

limited only by the fatality of Babel : no one lives long enough to learn *all* languages. Print-language is what invents nationalism, not *a* particular language per se. » (*Ibid.*, p. 134.)

³⁴ *Ibid.*, p. 200-201.

³⁵ Anderson a bien problématisé le phénomène en soulignant que l'histoire s'écrit « *on behalf of the dead* » et non en tentant de *parler pour* les morts : « This reversed ventriloquism helped to open the way for a selfconscious *indigenismo*, especially in the southern Americas. At the edge : Mexicans speaking in Spanish "for" pre-Columbian "Indian" civilizations whose languages they do not understand. [...] [They obsess] with "remembering" instead of "speaking for" them perhaps precisely because they had, by then, so often been extinguished. » (Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 197-199.)

passé qui, sans être fait de « trous de mémoire³⁶ », focalise son attention sur une forme d'aliénation culturelle, langagière et politique avec laquelle les sujets se débattent.

Cette aliénation prend une forme particulière dans les écrits poétiques québécois, notamment en raison d'un « héritage de la pauvreté », tel que l'a théorisé Yvon Rivard. L'essayiste présente les écrivains québécois comme des marginaux,

cette petite armée qui résiste aux idoles, petite armée composée de mauvais pauvres, d'hommes rapaillés, de clochards, d'« hommes sans pesanteur », dirait Miron, d'« épouvantails », dirait Brault, et qui pourtant me rattachent à la terre plus que toute autre richesse³⁷.

Vécu comme un manque et une dépossession, cet héritage provient de situations géographique, institutionnelle et sociohistorique particulières :

Cette pauvreté, on l'a dit et redit depuis Crémazie, est celle d'une double perte : la perte de la France dont nous avons été coupés il y a plus de trois siècles, et aussi la perte de l'Amérique qui aurait pu être notre empire. Ni français ni américain, le Québécois francophone est le produit de cette double négation qui, en l'excluant de l'histoire, ne lui a laissé aucun pouvoir et lui a légué une identité toute problématique³⁸.

La dynamique négative qui ressort de cette posture est fondée sur un sentiment d'exclusion que nous nous devons de questionner. S'il faut noter que les œuvres n'ont pas la même résonance et la même « vérité » dans les « sociétés [...] victimes de

³⁶ Pour créer la Nation, les individus doivent partager des « trous de mémoire » qui leur permettent de poursuivre la construction des communautés imaginées. Arentsen écrit que, dans « les Amériques, il s'agit d'oublier le génocide des peuples autochtones et dans l'histoire récente, les massacres des dictatures militaires. » (María Fernanda Arentsen, *op. cit.*, p. 105.)

³⁷ Yvon Rivard, « L'héritage de la pauvreté », *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, 2006, p. 141.

³⁸ *Ibid.*, p. 132-133.

marginalisation³⁹ », il faudrait sans doute ajouter que cette « vérité » prend un autre visage lorsque ces sociétés marginalisées sont mises en regard les unes des autres, comme c'est le cas dans cette recherche.

Le troisième élément à considérer, et que nous développerons en détail dans la section intitulée « États frontaliers », est cette divergence particulière qui fait du Québec une province circonscrite par des frontières bien établies, tandis que les bornes territoriales de la communauté chicana reposent sur des délimitations beaucoup plus floues. D'une part, cette différence s'explique par la concentration de locuteurs francophones dans la province de Québec qui, sédentarisés, ont fait surgir l'appareil de l'État provincial. Ce besoin d'administration, dit Arentsen, serait en fait le produit de la sédentarité :

Les États ont surgi, entre autres, de la nécessité d'administrer des populations sédentaires, étant donné qu'elles éprouvaient le besoin de commercialiser le surplus de leur production [...] Nous avons vu qu'une des particularités de la frontière dans les sociétés primitives [...] est le besoin de traverser les limites de la communauté pour pouvoir aller vers l'Autre et échanger des biens. Paradoxalement, les États, du même coup qu'ils établissent les frontières, se donnent aussi l'appareil nécessaire pour contrôler les traversées dans le but d'assurer la survie de la communauté, car si la communauté n'échange pas des biens avec une autre, elle risque l'anéantissement par la violence mimétique⁴⁰.

À l'inverse, la population chicana s'est distinguée selon un processus complexe d'identification culturelle et langagière, et moins en fonction d'un territoire bien délimité. Plus encore, leur présence dans le territoire se veut plus diffuse (même si l'on

³⁹ François Paré, *Les littératures de l'exigüité*, Hearst, Le Nordir, 1992, p. 20.

⁴⁰ María Fernanda Arentsen, *op. cit.*, p. 147.

peut argumenter que l'Aztlán symbolise le lieu de naissance de la « province » chicana), que circonscrite dans un État bien précis.

Il faut à présent indiquer que les frontières nationales, telles que nous les connaissons aujourd'hui, se sont considérablement transformées au cours des dernières décennies. En ce sens, le professeur Bill Readings souligne les effets de cette disparition progressive de l'idée de Nation. Tel qu'il l'écrit dans son introduction, « [the] nation-state and the modern notion of culture arose together, and they are, I argue, ceasing to be essential to an increasingly transnational global economy⁴¹. » Du même souffle, il rappelle que le phénomène d'« américanisation » ne s'applique pas à une excroissance de l'hégémonie états-unienne, mais s'intègre à un processus de globalisation de manière complexe ⁴² qui signe la mort des cultures nationales. L'auteur explique que l'américanisation

in its current form is a synonym for globalization, a synonym that recognize that globalization is not a neutral process in which Washington and Dakar participate equally. The obverse of this inequitable coin is that the process of expropriation by transnational capital that globalization names is something from which the United States and Canada are currently suffering [...]. « Americanization » today names less a process of national imperialism than the generalized imposition of the rule of the cash-nexus in place of the notion of national identity as determinant of all aspects of investment in social life.

De cette manière, l'analyse de ces corpus canoniques des littératures québécoise et chicana doit être comprise comme un lieu d'explorations et de nouvelles reconnaissances du territoire nord-américain :

⁴¹ Bill Readings, *op. cit.*, p. 3.

⁴² *Ibid.*, p. 2-3.

le parcours de ces territoires nationaux bien délimités, bien répertoriés, qui n'étaient plus censés contenir de « surprises » ou de « mystères » pour l'expérience depuis leur exploration au XIX^e siècle et la constitution subséquente et graduelle des cultures nationales, redeviennent pourtant ainsi de nouveaux lieux intensifs de découvertes⁴³.

Sans perdre de vue la complexité et la légitimité des États-Nations, cette manière de considérer le territoire nous permettra de lire avec plus de finesse et de nuances les similitudes et les différences entre les expériences spatiales chicana et québécoise.

États frontaliers

Nul ne peut nier que les sociétés québécoise et chicana ont été touchées par le contexte fondateur de l'Amérique, entendu « comme formation sociohistorique d'une entité hybride issue fondamentalement de la rencontre des cultures autochtones, européennes, africaines, et immigrantes diverses qui ont peuplé par leurs présences la culture des Amériques⁴⁴. » Ces mélanges entre les cultures rendent bien compte du caractère pluriel de la fondation de l'Amérique, mais aussi des affrontements qui ont menés à sa création⁴⁵. Plus près de nous, les confrontations violentes aux abords de la frontière entre le Mexique et les États-Unis qui font toujours les manchettes, et les

⁴³ Jean-François Côté, « Littérature des frontières et frontières de la littérature : de quelques dépassements qui sont aussi des retours », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 506.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 519.

⁴⁵ Serge Grunzinski raconte comment la relecture de l'histoire nous apprend que l'Amérique s'est construite au sein « d'une rencontre asymétrique, difficile, voire chaotique, et dont l'issue a été la production de formes culturelles originales. » (Serge Grunzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999. Cité par Jean-François Côté, *loc. cit.*, p. 515.)

tensions idéologiques de plus en plus marquées à l'intérieur du Québec et entre le Canada et les États-Unis⁴⁶, complexifient les rapports entre les différents États-Nations et les frontières qui les bordent.

Devant les abondantes définitions qui sont attribuées à la notion de frontière, nous soulignerons les différences langagières suivantes : en anglais, est *frontier* toute ligne qui, « séparant fermement deux mondes, crée la dichotomie dedans/dehors [...] selon une logique oppositionnelle (polarisant deux mondes sans contact) et donc souvent confrontationnelle⁴⁷. » Une *border* ou *borderland* s'élabore quant à elle suivant la logique d'une zone consensuelle ou de communication. Plus floues que la *frontier*, les *borderlands*, que l'on pourrait traduire par « zones frontalières », se développent aux abords des frontières étatiques et induisent une multitude d'états transitoires (psychiques et géographiques). Étymologiquement, la frontière est une « limite » ayant comme caractéristique d'être bien gardée – d'où le caractère militaire incidemment associé à toute frontière.

Parce que restrictive, la frontière produit une série d'oppositions binaires que les *Border Theories* se sont appliqués à déconstruire au courant des trente dernières années. Gloria Anzaldúa, figure incontournable de la critique chicana, a bien décrit ce mode confrontationnel de la frontière dans son essai *Borderlands/La Frontera* : « Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish us from them. A

⁴⁶ La frontière entre les deux pays, dans la province de Québec, est la mieux délimitée et gardée de tout le territoire canadien.

⁴⁷ Isabelle Gadoin, « Écrire la frontière : voyages au cœurs de l'Asie centrale », dans Nathalie Martinière et Sophie Le Ménahèze (dir.), *Écrire la frontière*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003, p. 50.

border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge⁴⁸. » Or, il convient de rester prudent devant le désir impérieux d'embrasser les oppositions binaires qui sont produites par le caractère frontal de la notion. Inversement, une culture de l'entre-deux ou du sans frontière, inévitablement réfractaire au concept, pourrait s'avérer tout aussi stérile que les divisions, certes souvent arbitraires, qu'engage la création des frontières.

De ces considérations, nous pouvons dégager deux principes essentiels à la frontière telle que nous la comprenons dans cette thèse : le premier réside dans le fait que toutes les frontières sont construites artificiellement dans l'espace. Qu'elles soient inspirées par la nature ou non, « elles demeurent néanmoins artificielles en ce sens que c'est l'homme qui les choisit, les installe, les consolide, les modifie selon ses besoins, ses velléités, ses conquêtes, les inscrit dans une grille de répartition des juridictions, des responsabilités⁴⁹ ». C'est donc en raison de l'influence humaine que les frontières sont érigées sous la forme d'un principe organisationnel. À la manière des bornages territoriaux qui résultent d'un acte discursif chez De Certeau, les frontières sont fabriquées artificiellement à partir d'idéologies et de politiques qui indiquent la direction que devront prendre les collectivités qui s'en trouvent affectées.

Le deuxième principe de la création des frontières relève d'une observation : conçue pour diviser, la frontière se transforme bien souvent en un lien, en un « élément créateur de solidarité, voire un moteur de cohésion régionale qui transcende la fonction limitative qui est à son origine⁵⁰. » Dans les années quatre-vingt-dix,

⁴⁸ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 2007 [1987], p. 25.

⁴⁹ Henri Dorion, *Éloge de la frontière*, Montréal, Fides, 2006, p. 32.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 33.

l'américaniste Amy Kaplan⁵¹ a bien compris ce virage théorique nécessaire aux *Border Studies*. Cette dernière a en effet réinvesti les limites conceptuelles de la *frontier* afin de les déplacer vers les zones frontalières et de prendre en compte les individus qui s'y trouvent. Ces zones peuvent dorénavant thématiser les difficultés nées du tracé répressif des frontières (physiques, culturelles ou linguistiques) et continuer d'évoluer et d'être retravaillées, parce que devenues un lieu où l'on vit.

Considérée sous cet angle, l'Amérique du Nord peut être envisagée sous la forme d'un territoire en constante évolution que l'on peut connaître, tracer et comprendre dans sa réalité géographique. Il doit aussi être interrogé, dans les textes, selon les représentations fluctuantes de ses frontières et de l'apparition intermittente des sujets qui y sont intégrés. Comme le souligne Marissa López dans son excellent ouvrage sur l'histoire de la littérature chicana : « Americas are less a bounded space and more [...] an idea, or network, whose contours, meanings, and participants are constantly in flux⁵². » La frontière donne lieu à des oscillations entre les langues, les pratiques d'espace et l'intégration du sujet dans le territoire qui ont d'importants effets dans les textes à l'étude. Surtout, la frontière comporte une valeur heuristique que l'on peut rattacher à l'intermittence en raison de son caractère à la fois restrictif et perméable. Parce qu'elles supposent aussi des opérations de disjonctions et de conjonctions, les frontières sont reliées à la notion de « branchement » telle que l'a définie Jean-Loup Amselle. Ces opérations réitèrent d'ailleurs la nécessité de concevoir la frontière dans

⁵¹ Amy Kaplan, « Left Alone with America. The Absence of Empire in the Study of American Culture », dans Donald E. Pease et Amy Kaplan (dir.), *Cultures of U.S. Imperialism*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 16.

⁵² Marissa López, *Chicano Nations. The Hemispheric Origins of Mexican American Literature*, New York, New York University Press, 2011, p. 3.

une logique qui dépasse la confrontation, pour la considérer en fonction du rapprochement des présences qu'elle permet.

Plus encore, l'aspect perméable des frontières nord-américaines ajoute un caractère relationnel à partir duquel, dans un monde idéal, les « *frontières de séparation* devraient céder le pas aux *frontières de contact* qui mettent en valeur la complémentarité et les éclairages réciproques⁵³ » auxquels elles donnent lieu. Si l'on peut toujours rêver de ce contact sans fusion entre les communautés « frontalières », qu'elles soient géographiques ou considérées dans le cadre d'une analyse littéraire, c'est parce qu'une certitude demeure : le territoire, ainsi morcelé par une frontière, produit un mouvement d'intermittence qui permet à des communautés de se constituer et à un lieu singulier d'émerger. Considéré sous la forme d'un chantier à partir duquel un territoire prend forme,

the entry point of « the border » or « the borderlands » goes unquestioned, and, in addition, often is assumed to be a place of politically exciting hybridity, intellectual creativity, and moral possibility. The borderlands, in other words, are the privileged locus of hope for a better world⁵⁴.

À propos de cette citation d'Anzaldúa, nous nous devons d'admettre l'importance qu'a eue la littérature chicana dans théorisation de la frontière dans les *Border Theories*. Il convient en ce sens de souligner que la frontière mexicano-américaine, militairement célèbre, est aussi un lieu de résidence qui produit une sensibilité spatiale exacerbée⁵⁵.

⁵³ Henri Dorion, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁴ Scott Michaelsen et David Johnson (dir.), *Border Theory, Theory. The Limits of Cultural Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 3.

⁵⁵ Fermée et répressive, la frontière qui sépare les États-Unis et le Mexique renforce encore de nos jours les stéréotypes de la culture chicana dans tout ce qu'elle comprend de plus étrange et d'exotique. Cette frontière d'exception et d'exclusion s'imprègne d'une posture idéologique que l'historien américain Frederick Jackson Turner incarne depuis la fin du XIX^e

L'évocation de la frontière dans la littérature chicana, comme paradigme de la traversée et de la résistance, a par ailleurs encouragé une redéfinition majeure des études interaméricaines dans les années 1990 ainsi que des *Border Studies*⁵⁶, qui se résume à deux éléments indissociables.

Dans un premier temps, il faut indiquer que les zones frontalières restent des espaces de transition. En soi, la frontière comme *ligne* engage la conjonction de divers transports (d'êtres humains, de biens) et de passages, sous la forme d'états intermédiaires. La frontière n'achève rien : elle passe d'un état à un autre. D'abord spatialement, puisque celui ou celle qui la traverse n'est que provisoirement *sur* la ligne frontalière. Puis temporellement, dans la mesure où le temps de « résidence » de la frontière ne dure pas. Le concept d'« extended border zone » est en ce sens fondamental dans la mesure où il étend les caractéristiques de la *ligne* à celles des habitants qui peuplent les territoires qui entourent la frontière. Par ailleurs, celle-ci appelle un principe de transgression qui est constamment représenté dans les textes. De prime abord non naturelle, la frontière engage une relation particulière entre un individu forcé d'y être confiné et le désir de son franchissement, qui correspond au

siècle, où la spécificité états-unienne et l'avancement de la civilisation se produisent en fonction d'une confrontation régulière avec l'environnement, souvent hostile, de la frontière. Voir à ce sujet Frederick Jackson Turner (1861-1932) : *The Significance of the Frontier in American History*, document internet cité par Marco Modenesi, « "Va donc dans l'Ouest, jeune homme" : Présence et signification de la frontière dans le roman québécois contemporain », *Intersections*, n° 38, Università degli studi di Milano, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario, 1999, p. 137-169 ; ainsi que Claudine Cyr, « Les défilés du *Columbus Day* ou la négociation des identités culturelles dans l'espace public américain », dans Simon Harel et Isabelle St-Amand (dir.), *Les figures du siège au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, p. 105-130.

⁵⁶ Scott Michaelsen et David Johnson (dir.), *op. cit.*, p. 16.

dépassement spatial d'une limite⁵⁷. Inversement, un territoire qui ne serait que transgression ne permettrait jamais l'ancrage, et la visibilité de ses sujets en serait compromise.

Le deuxième élément primordial à une pensée de la frontière, qui tire son origine du premier, est celui de la négociation. Puisque la situation frontalière comporte une entente entre différents mondes et diverses expériences, elle incarne « the ways in which complex negotiations between individuals, cultures, and newly-emerging nationalities have factored into imagined spaces and places that inform our ideas about the Southwestern bordered frontier in the 21st century⁵⁸ ». Si cette citation s'applique plus particulièrement à la réalité des zones frontalières du sud-ouest états-unien, elle condense le caractère imaginé, voire fantasmé, qui est indissociable de la représentation des frontières. En tant qu'espace vécu et représenté, la frontière devient un réceptacle dans lequel est mise en scène une « intimité » entre les choses, les humains et le territoire. C'est par ailleurs Gloria Anzaldúa qui a le mieux défini cette « intimité de la frontière » :

The actual physical borderland that I'm dealing with in this book is the Texas-U.S Southwest/Mexican border. The psychological borderlands, the sexual borderlands and the spiritual borderlands are not particular to the Southwest. In fact, the Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy⁵⁹.

⁵⁷ Voir les écrits d'Amy Kaplan, *The Anarchy of Empire in the Making of U.S. Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2005, et de Bertrand Westphal, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000.

⁵⁸ Eliza Barrera Cordelia, *Border Places, Frontier Spaces. Deconstructing Ideologies of the Southwest*, thèse de doctorat, San Antonio, University of Texas at San Antonio, 2009, p. 54.

⁵⁹ Gloria Anzaldúa, *op. cit.*, p. 19.

La frontière crée une intimité entre les diverses entités du territoire, qui se forme à partir d'impulsions contraires. Ce va-et-vient produit par la frontière prouve une fois de plus que la prise en compte du mouvement d'intermittence est fondamentale à la réflexion sur la présence et la spatialité dans les textes. Les poèmes mettent en effet en scène des lieux qui réactualisent sans cesse l'intimité d'une frontière entre l'individu et la collectivité, entre le dedans et le dehors, l'ici et l'ailleurs. Les multiples branchements et ancrages qu'ils esquissent s'appuient sur un postulat d'ouverture à l'altérité, dont l'universalité potentielle ne remet pas en cause leur singularité.

L'extension maximale que prend la notion de frontière se situe aussi et surtout dans la mise en commun de deux littératures que tout semble séparer. En cela, nous souhaitons aussi participer à déconstruire

[the] current paradigms of American literary studies [that] encourage a separatist and atomized model of literary and cultural studies in which whites do whites, men do men, women do women, blacks do blacks, latinos do latinos, and there is very little dialogue among or cultural encounter beyond these relatively fixed ethnic and gender bounds⁶⁰.

Comme « interface polémique⁶¹ » culturelle, politique et sociale, il est nécessaire que la fonction heuristique de la frontière, en littérature, puisse être considérée sous la forme d'un espace dans lequel les sujets sont en mesure de négocier et de faire apparaître différents lieux d'ancrage.

⁶⁰ Betsy Erkkila, « Ethnicity, Literary Theory, and the Grounds of Resistance », *American Quarterly*, vol. 47, n° 4, 1995, p. 564.

⁶¹ L'expression est de Régis Debray, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2011, p. 37.

Le poème de Gary Soto intitulé « The Map » est un parfait exemple de la transgression des frontières et de la négociation d'un lieu dans lequel des sujets énoncent leur présence et mettent en forme un territoire de manière intermittente :

When the sun's whiteness closes around us
Like a noose,

It is noon, and Molina squats
In the uneven shade of an oleander.

He unfolds a map and, with a pencil,
Blackens Panama

Into a bruise ;
He dots rain over Bogotá, the city of spiders,

And x's in a mountain range that climbs
Like a thermometer

Above the stone fence
The old never thought to look over.

A fog presses over Lima.
Brazil is untangled of its rivers.

Where there is a smudge,
Snow has stitched its cold into the field.

Where the river Orinoco cuts east,
A new river rises nameless

From the open grasses,
And Molina calls it his place of birth.
[GS, TS, 7]

Molina, d'abord accroupi à l'ombre inégale d'un laurier-rose (« squats / In the uneven shade of an oleander »), déplie une carte sur laquelle il s'apprête à mettre en évidence certains pays. Il signale en effet un trajet scriptural qui se discerne par points et qui

traverse l'entièreté du continent américain : des États-Unis à l'Amérique du Sud, en passant par l'Amérique centrale. La carte est ce qui lui permet de dépasser les frontières réelles et métaphoriques de son environnement : « above the stone fence » et « the sun's whiteness [that] closes around [them] / Like a noose », pour s'intégrer dans un projet plus vaste qui lui donne l'occasion de réfléchir sur son habitation.

Nous pouvons relever plusieurs degrés d'intermittence dans le poème : formellement, l'aspect narratif est brisé par la structure des strophes qui, composées de seulement deux vers, mime l'effet de clignotement en syncopant la syntaxe. Puis, le saut entre les différents pays sur la carte, ainsi que celui entre les maints espaces indiqués, répètent le phénomène. Nous circulons donc entre une *situation* d'isolement dans le territoire et une *production* de lieux de liberté dans lesquels le sujet négocie un ancrage. Le vocable « where » est en cela révélateur : non pas utilisé afin de désigner un endroit précis, il est répété afin de souligner la métamorphose d'un lieu par le coup de crayon : « Where there is a smudge, / Snow has stitched its cold into the field. / Where the river Orinoco cuts east, / A new river rises nameless. » La tache d'encre se mue en champ enneigé et la rivière Orinoco s'unit à un nouveau cours d'eau. Sous le coup de stylo, le Panama devient une ecchymose noirâtre alors que Bogota disparaît sous une pluie de pois. D'une géographie nettement localisable, le poème glisse vers un lieu imaginé et rêvé, jusqu'au lieu de naissance de l'homme que l'énonciateur, qui regarde Molina, décrit.

Il existe trois lieux dans le poème : au pied d'un laurier d'abord, dans la blancheur d'un après-midi où le soleil se referme « like a noose » sur les deux individus. Ensuite, au centre d'une carte qui, de façon métonymique, fait le saut à travers différents territoires et cours d'eau sud-américains. Puis, par extension, le lieu de naissance de Molina, à la jonction de l'une des plus importantes rivières d'Amérique

du Sud, l'Orinoco, et d'un territoire sans nom, perdu quelque part dans l'immensité du territoire vénézuélien et dans l'enchevêtrement de petites rivières qui vont se jeter dans l'Atlantique. La carte demeure nettement l'espace le plus central des trois, d'autant plus qu'elle est le titre du poème (« The Map ») et qu'elle produit des images uniques pour chaque pays précédemment nommé.

Cependant, de Bogota au lieu de naissance de Molina s'opère un transport du lieu géographique vers celui du rêve : la carte, à défaut d'amener le sujet à délimiter et à circonscrire des lieux précis, active la métaphore. Le crayonnage sur la carte devient une série de « x » qui illustrent une montagne qui s'escalade « like a thermometer », puis se transforme en un mur de pierres que le regard d'un vieil homme n'a jamais songé à dépasser. Le poème se complexifie : par le récit du tracé, on imagine un autre protagoniste, perdu au pied d'une montagne qui n'est pas nommée et qu'il a toute sa vie ignorée. Puis, soudainement, les deux hommes qui se trouvaient près d'un arbre sont transportés au milieu de Lima, capitale péruvienne écrasée par le brouillard (à moins que ce ne soit encore Molina qui fasse des siennes avec son crayon).

Le lecteur s'embrouille dans des territoires référentiels qui se confondent : où nous situons-nous lorsque le sujet souligne « Where there is a smudge, / Snow has stitched it's cold into the field » ? Est-ce un coup de stylo ou plutôt l'image de la neige qui, ainsi personnifiée, a « cousu » le froid à même la vastitude d'un champ ? Les bonds et les retours entre les différentes représentations du paysage deviennent des lieux aussi insaisissables qu'un rêve. De manière similaire, il faut noter que le lieu propre, celui que l'on dit de « naissance », se situe dans la distance.

Les références, symboles ou métaphores, qu'ils soient ancrés dans une réalité géographique ou encore propres aux interprétations figurées que les sujets en font, sont

développés dans un ailleurs. Cet écart est d'abord illustré par le récit qui est fait de la « scène » où Molina, assis à l'ombre d'un arbre, laisse sa main dessiner sur la carte. Un sujet regarde ce dernier en retrait, décrivant de loin ce qui s'y trame, même s'il reste néanmoins engagé par extension dans ce « nous » (« us ») qui est encerclé par le soleil. L'énonciation s'élabore dans une distance entre Molina et l'énonciateur, et les changements de focalisation épousent le mouvement d'intermittence (Molina sur sa carte, le sujet énonciateur sur Molina). Le second écart relève de la nomination des différents lieux et territoires qui sont montrés dans le poème : de l'arbre à la carte, de la carte aux différents pays fragmentés, et du cours d'eau au lieu de naissance. Dans un va-et-vient constant entre l'incertitude géographique et la conviction que nous nous trouvons réellement au carrefour de la rivière Orinoco, dans cet écart que suscite le passage entre le parcours et la situation, du fantasme à la réalité, les métaphores spatiales développées dans ce poème contrecarrent les enfermements par le mouvement dans lequel elles sont intégrées.

Ainsi, elles résistent à ces murs de pierres que l'on ne traverse jamais et s'ouvrent aux mappemondes qui sont les seuls espaces de voyage possible. Le coup de crayon (à la fois celui de Molina qui dessine et de celui qui décrit) transforme l'expérience du territoire en nomadisme scriptural et atténue l'immobilité de l'image première du poème, celle d'un homme assis seul au pied d'un arbre, barbouillant sa carte. En cela, le geste de la main, décomposant les références réelles de l'espace géographique et de ses frontières, agit un peu comme une force transgressive : la création d'un lieu de résidence est rendue possible par l'errance⁶² et les déambulations intermittentes de

⁶² Nous faisons référence au concept d'errance tel que défini par Édouard Glissant : « L'errance ne procède pas d'un renoncement, ni d'une frustration par rapport à une situation d'origine qui se serait détériorée (déterritorialisée) – ce n'est pas un acte déterminé de refus, ni une pulsion incontrôlée d'abandon. On se retrouve parfois, abordant aux problèmes de l'Autre ; les histoires contemporaines en fournissent quelques exemples éclatants : ainsi du trajet de Frantz Fanon, de Martinique en Algérie. C'est bien là l'image du rhizome, qui porte à

ceux qui foulent ces terres, qu'il s'agisse d'une expérience physique ou scripturale. Le dépassement des frontières entre le réel et l'imaginaire, le lieu référentiel et celui du poème, de même que celui entre le visuel et le scriptural se maintient dans l'image d'un tracé sur la page qui libère plus qu'il ne limite. Ces sauts entre les différents lieux géographiques, temporels et poétiques se révèlent être une écriture *sur* et *de* la Terre, où le sujet marque la page, pareil à Molina qui marque la carte. Sa cartographie personnelle et son lieu de résidence se matérialisent dans l'image d'un homme qui rêve d'un ailleurs, crayon à la main, assis tranquillement à l'ombre d'un arbre soumis à la violente blancheur de l'après-midi.

Le mouvement d'intermittence qui caractérise le poème « Arbres » de Paul-Marie Lapointe le rapproche du poème de Gary Soto sur plusieurs points. La mise à distance du territoire par un inventaire des espèces d'arbres chez l'un et des pays chez l'autre fait de l'espace américain un lieu ouvert dans lequel le clignotement de la présence se remarque dans l'écart⁶³. L'exercice de nomination auquel les deux poètes se prêtent témoigne par ailleurs de références continentales précises. Chez Lapointe et chez Soto, il s'agit bien de l'Amérique. Toutefois, Lapointe en rend compte par la nomenclature exhaustive des espèces d'arbres propres à un environnement nord-américain, tandis que Soto dépasse les frontières de l'Amérique du Nord pour camper son écriture au

savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation. C'est que la pensée de l'errance est aussi bien pensée du relatif, qui est le relayé mais aussi le relaté. La pensée de l'errance est une poétique, et qui sous-entend qu'à un moment elle se dit. Le dit de l'errance est celui de la Relation. » (Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Poétique III, Paris, Gallimard, 1990, p. 31.)

⁶³ Michel de Certeau écrit que « [l]à où la carte découpe, le récit traverse » (Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 189). Jean-Luc Nancy ajoute que la fonction de la mise à l'écart est de permettre la remarque de ce qui est repoussé : « Le distinct se distingue : il se met à l'écart, il marque donc cet écart, et il le fait ainsi remarquer – il se fait remarquer. Il attire donc aussi l'attention. ». (Jean-Luc Nancy *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 19.)

sud du continent. Ainsi, ce n'est pas tant le territoire auquel les sujets se rapportent directement qui est significatif, que la mise en scène d'une expérience qu'ils partagent.

Le sujet, chez Lapointe, « écri[t] arbre / pour ». Marque d'une direction et d'un but, l'écriture *des* arbres – le titre du poème est au pluriel – intègre la multiplicité de l'expérience nord-américaine par la pratique du fragment. Fidèle à son écriture improvisée à la manière du jazz⁶⁴, le poète accède à l'expérience du territoire de manière intermittente, dans le foisonnement des références arboricoles, l'absence de ponctuation et les blancs qui trouent les strophes selon la logique d'un « délire ou rien » [PML, CPA, 174]. Cet aspect intermittent, mais surtout catégorique (« ou rien ») indique une liberté absolue du langage qui tente de réconcilier la « terre » et ses habitants.

La syntaxe brisée et la mise à distance provoquée par la forme du poème sont contrebalancées par le projet sous-jacent de l'écriture, dans lequel les possibilités du langage n'ont d'égal que l'armée d'arbres qui sont mis en scène : « équipages armés » « sans remords et sans larmes » [PML, CPA, 171], conifères « dons quichottes sans monture sinon la montagne » [PML, CPA, 172], « arbre pour la fougère d'un soldat mort sa mémoire » [PML, CPA, 173], ou encore « chênes musclés chiens gendarmes chevaux » [PML, CPA, 173]. L'isotopie guerrière ne renvoie pas ici à un récit de fondation⁶⁵. Plutôt, elle accède à l'habitation du lieu et du territoire de la même manière que Molina, c'est-à-dire dans le mouvement intermittent de l'ancrage

⁶⁴ Plusieurs critiques ont étudié cet aspect de l'écriture de Lapointe. Voir entre autres Robert Major, « Paul-Marie Lapointe, le combinateur et le jazzman », *Voix et images*, vol. 6 n° 3, 1981, p. 397-408.

⁶⁵ Pierre Nepveu fait une distinction entre les récits de fondation qui relèvent, chez Lapointe, d'un espace et ceux d'habitation qui renvoient plutôt au lieu. Voir son article « Paul-Marie Lapointe et la question de l'Amérique », *Voix et images*, vol. 17, n° 3, 1992, p. 443.

éphémère du sujet dans la terre qui apparaît, puis disparaît. La traversée entre le nom des différentes espèces d'arbres, les temporalités et la focalisation du sujet sont autant de degrés de mise à distance et de retours dont il faut tenir compte.

La fragmentation entre le présent et le passé se situe d'abord en fonction de l'acte d'écriture d'un « je » (« j'écris arbre ») et de l'assimilation d'un passé enfoui sous des couches temporelles, émergeant ici et là :

arbre
 arbre pour l'arbre et le Huron
 arbre pour le chasseur et la hache
 arbre pour la sirène et le blé le cargo le cheval
 [PML, CPA, 173]

Cet extrait renvoie à toute une tradition amérindienne et à un récit du Nouveau Monde fait de coureurs des bois et, bien plus tard, d'agriculteurs. La mémoire du sujet hésite entre une guerre qui échoue (souvenons-nous du « soldat mort » et des « dons quichottes sans monture ») et une histoire précaire (« rameaux grêles cassants comme paroles en l'air » [PML, CPA, 173]). L'intermittence formelle rejoint l'éphémère de la parole qui, malgré son foisonnement et ses répétitions, peine à véritablement se trouver une « source » [PML, CPA, 177] et à ancrer définitivement le sujet dans un lieu.

Le poème se termine sur ces mots : « arbres / [...] dans leur ombre la faim sommeille / et le sourire multiplie ses feuilles ». Les « arbres » de Paul-Marie Lapointe sont donc à l'image de la « carte » chez Soto : ils catalysent le rêve et voyagent à travers les zones d'ombres pour dévoiler un monde qui ne se situe pas du côté de la grande lumière, mais de celui des faibles lueurs. « In the uneven shade of an oleander » et à l'ombre des arbres clignote la présence de sujets qui composent l'image d'un « nid » malgré la « faim », la menace et l'incertitude. Ni l'un ni l'autre ne colmate la brèche

ouverte par l'Amérique. Plutôt ils mettent en forme un territoire représenté de manière intermittente, duquel surgissent parfois des lieux habitables.

CHAPITRE II

Énonciation de la spatialité en poésie

In my dream I see
old fashioned writing
which turns into roots

Leo Romero,
Agua Negra

Circonstances

Les lieux et les territoires énoncés relèvent d'une interconnexion complexe entre différents aspects qui s'apparentent à ce que nous appellerons « la circonstance ». À la fois le lieu dans lequel on se tient et à l'intérieur duquel on circule, la circonstance se pense d'abord à partir des ancrages poétiques et référentiels. La rencontre entre le poème, le territoire et leur énonciation s'achève ainsi entre la « circonstance extérieure » et la « circonstance intérieure¹ », pour citer Éluard. Plus encore, la circonstance introduit un élément historique qui indique un entrecroisement entre le temps et l'espace : soit l'individu qui habite le territoire *vit* dans l'histoire sans la faire, soit il est doté d'une conscience exacerbée de sa propension à la *raconter* par ses interactions avec le territoire.

Comme le notait déjà Foucault en 1987, il ne s'agit pas, dans les études sur la spatialité, de négliger le temps, mais de

¹ Paul Éluard, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1968, p. 646.

remarquer que l'espace qui apparaît aujourd'hui à l'horizon de nos soucis, de notre théorie, de nos systèmes n'est pas une innovation ; l'espace lui-même, dans l'expérience occidentale, a une histoire, et il n'est pas possible de méconnaître cet entrecroisement fatal du temps avec l'espace².

La prise en compte de cette historicité de l'espace est aussi, pour le philosophe, celle des pouvoirs. Leur considération est nécessaire puisqu'elle montre comment les géographies humaines sont des vecteurs essentiels à la fondation du lieu d'habitation en raison de leurs stratégies d'occupation. En ce sens, le territoire est non seulement créé par l'histoire sociale et politique des populations, mais aussi par le discours et les « fictions » que ces dernières se sont racontées de génération en génération. En littérature, la circonstance crée un ancrage par l'activité du langage, produisant sur la page un lieu habitable. Pris dans une conscience historique, les poèmes renvoient « à la personne, à la chose, au lieu, aux moyens, aux motifs, à la manière et au temps³ ». En cela, nous pourrions avancer que la poésie n'est que circonstancielle.

Les circonstances ouvrent en ce sens un espace dans lequel des ancrages peuvent être actualisés. La performativité de l'énonciation poétique, qui *dit* l'ancrage en même temps qu'elle le *crée*, donne lieu à une écriture « de part en part [...] traversée par la circonstance » [MVS, AA, 227] :

La circonstance : les circonstances.

Qu'est-ce ?

² Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits 1954-1988*, tome 4, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-753.

³ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, seconde moitié du XIX^e siècle, article « circonstance », Paris, Gallimard, Hachette, 1970.

La parole photographiée. Alors mise en séquences, nombrée, dénombrée, démesurée, aussi réduite au filet qu'elle tient dans la voix [...]

Celui qui écrit entend par là, car il a de l'ouïe, tout ce qui est dit autour de lui (réflexion sur la voix dénombrée) [...] C'est façon, par distance, d'accueillir leur réalité propre.

[MVS, AA, 227-230⁴]

Entre la voix et la vue, ce passage d'un poème de Michel van Schendel établit que les « circonstances » transforment le poème en un lieu d'accueil, à partir d'un sujet qui reçoit les multiples circonstances dans un mouvement d'intermittence. Indiqué thématiquement d'abord par le « dénombr[ement] », les « séquences » et la « distance », le mouvement se remarque aussi par le syntagme « réflexion sur la voix dénombrée » qui, mis entre parenthèses, fracture le vers.

La capacité du sujet à « accueillir [la] réalité propre » de son entourage s'effectue dans le réarrangement incessant de la « parole photographiée », qui ne se pense pas de manière singulière (*la* circonstance), mais plutôt dans le multiple (*les* circonstances) :

renoncer à la synthèse du « tout fait » [c'est] se risquer à l'intuition — fatalement provisoire, mais rythmée sur le temps en acte — du « se faisant » (EC, p. 696). C'est atteindre ce qui, dans chaque système, « vaut mieux que le système et lui survit » (EC, p. 697). C'est découvrir qu'au-delà des arrangements ou des « juxtapositions » dont le réel serait mécaniquement et intemporellement composé, nous devons rendre compte d'une perpétuelle création, c'est-à-dire d'un imprévisible réarrangement de toutes choses, qui procède par interpénétration de toutes ces choses entre elles, dans l'espace comme dans le temps (EC, p. 698-699, p. 782-783)⁵.

⁴ Cet extrait est tiré d'un texte de Michel van Schendel intitulé « De l'écoute », d'abord publié sous le titre « Cette écriture », dans la revue *Voix et images*, vol. 4, n° 1, 1978, p. 134-139.

⁵ Georges Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 3, 2004, p. 14-15. Les références entre parenthèses sont de l'auteur. Elles

En un clignement d'œil, dans la fulgurance d'un instant (« il suffit de compter / Un instant de parole » [MVS, PAE, 42]), le sujet du poème de Van Schendel démultiplie les circonstances pour les passer à la loupe : « Qu'est-ce », la circonstance, « les circonstances », demande-t-il. La connaissance et la compréhension de ces dernières adviennent en cela par le regard que le sujet pose sur celles-ci et qui prend la forme d'une essence (d'un « système ») taillée en pièces : la circonstance est formulée en « séquence, [puis] nombrée, dénombrée » [MVS, AA, 227]. Le poème devient le reflet sur papier d'une enquête spatiotemporelle où le réel est examiné en fonction de ses « morceaux » plutôt que selon un sens global :

Toute poésie est de circonstance. Elle « se tient debout autour », dans la *circum-stantia*. [...] C'est un séjour, une demeure, une chambre ou une « stanza » (*stanza*, du latin *stare*, l'endroit où l'« on se tient », le lieu que l'on fréquente) qui nous enceint comme on embrase et on étreint. [...] Le poème est entourage : il accompagne notre fait d'être, en dit la conjoncture, les coïncidences, l'éventualité. [...] Il est parole circonstanciée, dont chaque détail, dans une image ou dans un son, l'emporte sur le sens global qu'il circonvient, détourne de ses fins, l'amenant à incarner ce [...] contour de circonstances où il prend forme, où il a lieu, où il fait acte de présence⁶.

Comme nous venons de le signifier, le détail de ces circonstances doit être pris en considération à partir du mouvement d'intermittence : comme la lueur de la luciole, le détail permet d'être *relevé* lorsque la totalité des circonstances est impossible à saisir. Le rapport entre totalité et détail n'est pas étranger au mouvement de l'apparaître et du disparaître propre à l'intermittence : tel « un écart ou une résistance par rapport à

renvoient à l'œuvre d'Henri Bergson *L'évolution créatrice* [1907], dans André Robinet (dir.), *Œuvres*, Paris, Presses universitaires de France, 1970 [1959], suivi du numéro de la page.

⁶ Pierre Ouellet, « Préface », dans Michaël La Chance et al., *Poésie et politique. Mélanges offerts en hommage à Michel van Schendel*, Montréal, l'Hexagone, 2001, p. 12.

l'ensemble du tableau⁷ », le détail interdit l'idée de son historicité et, de ce fait, oscille entre son importance, par la mise en lumière d'enjeux⁸, et son insignifiance.

André Chastel écrit à ce sujet que « la plus grande partie de la vie réellement vécue consiste en détails minuscules, en expériences non communiquées et incommunicables, que rien n'enregistre⁹. » Inversement, le détail est *relevant*, pour reprendre une expression chère à Jacques Derrida¹⁰, et n'a d'existence que dans la mesure où il est remarqué par un individu. Le détail engendre donc une surprise qui mérite que l'on s'y attarde, et entraîne ce mouvement paradoxal du discours : le détail, une fois remarqué, crée une « impossibilité de dire, désir de ne rien dire¹¹. » Pourtant, le détail reste lisible et laisse une trace qui demande à être relevée et interprétée. C'est d'ailleurs cet aspect « relevant » (qui exige la remarque), qui rend le détail si proche de l'intermittence. Le détail, comme la luciole, demande à être *vu*, pour ensuite disparaître.

Dans l'édition de *L'homme rapaillé*, nous retrouvons également une section qui s'intitule « Circonstances ». Cette partie du recueil, dans laquelle se trouvent trois

⁷ Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 6.

⁸ Nous avons déjà expliqué, dans l'introduction, les filiations théoriques entre l'histoire de l'art et la poésie en raison de leur théorisation de la notion d'image. Si nous ne pouvons traiter le détail pictural de la même manière que le détail poétique, le premier comportant un aspect visuel qui manque au second, l'enjeu principal du détail reste le même dans les deux disciplines. Le détail, à l'égal de l'image, fait événement et met en lumière ce moment privilégié où un élément du poème « se lève » et fait « acte de présence ». (Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 11.)

⁹ André Chastel, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978, p. 15.

¹⁰ Jacques Derrida, *Chaque fois unique la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003, p. 64.

¹¹ Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 7.

textes épars de Gaston Miron, décrit sous une forme autobiographique la venue à l'écriture du poète. Le sujet, qui est illustré par la figure de « l'homme d'ici » [GM, HR, 183], s'écrit dans la marginalité. Cet écart concourt à définir la poésie à partir du paradoxe suivant : à la fois « voie d'évitement » [PC, I, 184] et « séjour », le poème met au monde des figures à partir desquelles le sujet fait « acte de présence ». L'« homme d'ici » devient celui qui se déplace entre les différents états d'être (géographiques et ontologiques), mais aussi entre la « dénégarion et [la] lucidité¹² ». Cette situation particulière du sujet indique la responsabilité fondamentale de l'écrivain, qui se doit de nommer le monde :

Le mal, c'est la confusion. La confusion, c'est un terrain vague sous nos pieds. Nous devons chercher nos mots à quatre pattes dans le trou-vidé. Même pour nommer (même pas pour dire) les choses les plus élémentaires, les besoins les plus vitaux de notre nature, les objets qui tombent sous nos yeux¹³.

Les « choses », comme les circonstances d'ailleurs, sont difficilement nommées dans les textes : « [p]aradoxe, fêlure du non-savoir, souveraineté loin de tout règne : ne pas parler des événements pour y mieux répondre, pour y mieux opposer son désir (sa lueur dans la nuit), sachant bien que ce désir n'est que brèches, fragilités, intermittences¹⁴. » Les notions de « mal » et de « confusion » engagent parallèlement un sentiment de dérèglement de l'être qui est illustré dans un rapport complexe entre le

¹² Voir l'article de Jean Fisette, « Gaston Miron : les paradoxes de l'écriture poétique, les dénégarions, la lucidité », *Voix et images*, vol. 16, n° 1, 1990, p. 146-149.

¹³ Gaston Miron, *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeflery. 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989, p. 63.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 121.

sujet et sa langue¹⁵, mais aussi dans la recherche du mot juste pour « se dire » (symbolisé par l'image du « trou-vide »). Ce territoire obscur dans lequel le sujet cherche ses mots « à quatre pattes », perdu au cœur d'un « terrain vague », témoigne d'une précarité de la parole et de l'être qui appelle le mouvement d'intermittence. C'est d'ailleurs la capacité de voir et de *reconnaître* les « objets qui tombent sous nos yeux » afin de leur donner un sens – tout comme le détail – qui est exigée par le sujet.

« Comme un œil tremblant »

L'écriture de la spatialité en littérature implique une composante visuelle qui contribue à sa représentation dans l'espace du poème. Si « écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir¹⁶ », le sujet développe des pratiques d'espace dans une volonté de métamorphoser les lieux habitables par la vision singulière qu'il porte sur eux. Dans ce chapitre, nous remettons en question les différentes situations d'énonciation qu'exige ce regard particulier sur le monde. Il faut noter que ces dernières se matérialisent d'abord dans un désir de fusion avec le lieu, dans de douloureuses, mais parfois nécessaires séparations, puis dans la mise en scène d'une reconnexion entre le sujet et le territoire.

Créateur d'ancrages, le regard stimule d'abord l'intermittence puisqu'il est le témoin des rapports paradoxaux entre le territoire, le sujet et le poème :

¹⁵ Par la présence de l'anglais dans le quotidien des Canadiens-Français plus tard devenus Québécois, comme l'explique Miron et, par extension, des Chicanos pour qui l'anglais est aussi un idiome qui les violente de toutes parts.

¹⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 11.

Une inscription, comme d'un œil tremblant au nez des pierres mortes, dressées de craintes possibles et de veines parallèles dans le lit des terres vagues qui les creusent. Ces terres-là, sang d'une blessure. Ces terres-là, engloutissement de luttes ignorées, d'exils, de fortes solidarités par delà les terres.

[MVS, AA, 233-234]

Le territoire, dans ce poème de Michel van Schendel, est agité par des « craintes » et des incertitudes. Ces dernières contribuent à faire du tremblement visuel une forme de mise en suspens, indiquant que l'intermittence peut aussi créer un ancrage. En effet, « l'inscription [...] au nez des pierres mortes » est la métaphore d'une vision chancelante qui s'est échouée sur « ces terres-là » dans l'attente de la révolte. L'image de « l'œil tremblant » est le résultat des « luttes ignorées », du « sang », des « exils » et des « fortes solidarités ». Les événements ayant blessé le sujet, il se retrouve dans la même position que « l'homme d'ici » mironien [GM, HR, 183], à savoir dans les marges du territoire, astreint à une douloureuse lucidité.

La vision exige à la fois la proximité avec une « terre » qui a été sauvagement blessée et qui a absorbé tout le « sang » de ses morts, mais aussi sa mise à distance afin de pouvoir en témoigner. Ce sont les réminiscences de ce passé qui sont inscrites dans la terre (l'in-scription) comme dans le poème et qui forment le possible ancrage. C'est dans le langage, sans cesse actualisé dans le présent de l'écriture, que se trouve la possibilité pour le sujet d'habiter le monde : « [l]'inscription, donc, d'une mémoire dans ces paroles, forme particulière de leur vérité, d'une histoire sensible du présent » [MVS, AA, 234], écrit Van Schendel un peu plus loin. Plus encore, le territoire mis à distance par un usage adverbial (« ces terres-là¹⁷ ») incorpore les tragédies non pour en épuiser la douloureuse signification, mais plutôt afin de les inscrire au sein d'une humanité au

¹⁷ C'est nous qui soulignons.

sens large. « L'image est le mouvant¹⁸ », écrit Didi-Huberman. Le territoire nord-américain est soumis à des tensions et à des agitations qui sont retransmises par le regard du sujet, qu'il s'agisse de raconter les errances immigrantes des Chicanos dans l'Amérique continentale ou encore l'histoire de ces « terres vagues » dans le poème de Van Schendel¹⁹.

« L'œil tremblant » symbolise peut-être mieux que toute autre image ce désir de traduire la difficile réalité de ceux qui ne font pas un avec le territoire, et ce, sans vouloir renoncer à leur propre singularité : « [l']espace de la vision est un espace de cris perdus : que prendre, que choisir ? Il n'y a rien à choisir ; la perplexité n'est pas dans le tri. Elle est dans la résolution de tout accepter : vision et accueil simultanés de tous les chocs » [MVS, AA, 219²⁰]. L'ambition de « tout accepter » sans occulter le détail des particularités du monde rend compte d'un « choc » entre les points de vue qui est inséparable de la réflexion sur la spatialité en poésie. Ce paradoxe de l'énonciation poétique, déchirée entre une proximité désirée avec le territoire et sa distance créatrice, est constitutif de plusieurs poèmes à l'étude :

¹⁸ Il s'agit du titre de l'article de Didi-Huberman (Georges Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », *loc. cit.*, p. 11-30.)

¹⁹ Michel van Schendel est en ce sens un cas intéressant. Né de parents belges à Asnières, en banlieue de Paris, il immigré au Québec à 23 ans, où il participe très rapidement aux débats sociopolitiques et littéraires, notamment aux éditions de l'Hexagone où il commence sa carrière d'écrivain. Cette double identité transparaît dans ses écrits : « Terre de futur vague et de rencontre Amérique / [...] Je me surmène et je te veux [...] Contre ma rage de tourbe et le sel de mon sang qui coule des marais de mes Flandres » [MVS, PAE, 21]

²⁰ Cet extrait est paru pour une première fois dans *Vie des arts*, n° 12, Montréal, 1958, sous le titre « Cinéma des désirs » pour décrire l'univers pictural de Léon Bellefleur. Comme l'auteur l'explique dans *De l'œil et de l'écoute*, l'objet du texte « est l'image de l'œil exercé, éveillé. » [MVS, OE, 218]

So long as the human consciousness remains *within* the hills, canyons, cliffs, and the plants, clouds, and sky, the term *landscape*, as it has entered the [...] language, is misleading. « A portion of territory the eye can comprehend in a single view » does not correctly describe the relationship between the human being and his or her surroundings. This assumes the viewer is somehow *outside* or *separate from* the territory he or she surveys. Viewers are as much a part of the landscape as the boulders they stand on²¹.

Nous avons déjà mentionné, dans le premier chapitre, que l'écriture poétique de la spatialité est portée par un sujet qui fait office de médiateur entre l'espace référentiel et celui du poème. Penser la vision au centre de l'expérience territoriale, c'est donc aussi se poser la question de son intériorisation (*embodiment*), des différentes postures du sujet dans le monde ainsi que des traces laissées par ce contact. Dans les pages suivantes, nous remarquerons que le regard permet une édification du territoire (par diverses focalisations et délimitations), tantôt pour le fuir tantôt pour s'y ancrer, mais toujours afin de faire acte de présence.

Visions

Le poète chicano Alurista appréhende d'abord les États-Unis par la mise en scène d'un sujet qui pose un regard contemplatif sur le territoire, oscillant entre l'aveuglement et la vision féroce lucide des violences constitutives de la condition chicana. Formellement, il s'agit pour le poète de structurer une Amérique au bord de l'implosion par une série de fluctuations typographiques et langagières, qui mime la rupture et l'arrachement à l'espace que le sujet expérimente :

²¹ Leslie Marmon, « Landscape, History, and the Pueblo Imagination », dans Cheryl Glotfelty and Harold Fromm (dir.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996, p. 265-266.

i can see reality
 without lifting the eyelids of my will
inerte [inerte]
fijo [figé] – like my sign
 contemplating
 i can see
 everything's free in américa
 except américa *misma* [elle-même]
 constricted by its *tripas* [trippes]
 américa is bound – to hide
 organic suicide²²
 [A, FA, 31]

La fixité du regard dénote une impuissance qui indique une affliction du sujet et qui témoigne de la dure réalité d'habiter le territoire états-unien : « i can see reality » écrit Alurista, et ce, sans avoir à ouvrir les paupières (« without lifting the eyelids »). Dans ce poème politique et revendicateur, le sujet ne connaît l'Amérique que sous une forme suicidaire (« *el suicide de américa* ») qu'il a incorporée. Sans le vouloir (« *sin levantar los párpados de mi voluntad* » [A, FA, 31]), impuissant et « *interte* » (« figé »), le sujet reçoit les images violentes d'un pays dans lequel il se considère comme étant prisonnier. Cette sensation de clausturation est révélée par l'image des tripes (« *tripas* ») de l'Amérique qui l'étouffent, le soumettant à la brutalité. Le sentiment d'enfermement finit d'ailleurs par être assimilé à la mémoire du sujet, dont le corps devient le réceptacle de violences qu'il n'arrive plus à digérer. Filant la métaphore digestive, le poème met en scène une nation qui se consume (« *la nación se consume* ») et qui s'autodévore dans un suicide organique (« organic suicide »), engloutissant du même coup ses habitants²³.

²² Afin de faciliter la lecture tout au long de la thèse, les termes espagnols sont suivis, entre crochets, de leur traduction française. La mise en italique est de nous.

²³ Paul Chamberland écrit également : « tu vivais dans l'éclat désespéré d'une chambre – claquemurée ta fureur – tu te défendais contre l'espace contre le cri de la santé contre les

La particularité contemplative du sujet s'effectue dans une intermittence thématique entre son aveuglement et son devoir de regarder, afin de recevoir ces représentations apocalyptiques de l'Amérique en tant qu'espace référentiel, et de les retransmettre dans l'espace du poème. L'emploi satirique de la lettre « k », rarement utilisée en espagnol, vient par ailleurs remplacer le « c » de America à des fins de revendication. « [A]mérika » sert à décrire et à parodier les pires défauts politiques, sociaux et culturels des États-Unis. La consonne vélaire « k », fréquemment utilisée dans les années soixante et soixante-dix par les poètes, connote les tensions culturelles et le difficile ancrage de la présence chicana dans le territoire américain. La dureté de l'habitation est ainsi soutenue par le langage poétique, qui allie identification politique et effet rythmique.

Tout comme Gloria Anzaldúa, Alurista fabrique le lieu habitable par la présence conjointe, dans ses écrits, de l'anglais et de l'espagnol. Ce dernier idiome, parfois teinté d'oralité, emprunte en parallèle à certaines expressions de la langue nahuatl :

When Alurista and Gloria Anzaldúa speak of and forge the homeland, they do so in the language of that place. The language of Aztlán and the borderlands is a language of languages, not simply national language, like English or Spanish, but rather language as a system. It is the site of confluence in the way Chicano body is mestizo and the homeland is international. And like the body and home, the language is hybrid and thus more than merely a sum of its parts. [...] Both also introduce bits of the Nahuatl, which supplement the indigenous presence, the *mexicanismos* of Mexican Spanish²⁴.

souches les rivières contre les pans vertigineux d'un ciel cravaché de soldats chargeant les villes suicidées » [PC, TQ, 45], reprenant à son compte cette image d'un individu aveuglé par le désespoir et consumé par une violence prête à exploser.

²⁴ Alfred Arteaga, *Chicano Poetics. Heterotexts and Hybridities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 16.

La présence de l'héritage mexicain à travers la langue est aussi une manière, pour le poète, d'appuyer la reconnaissance du corps chicano dans le territoire. Ce désir d'hybridité, jumelé à un retour aux traditions anciennes, comporte un aspect dualiste qu'il faut nuancer. Parce que l'écriture d'Alurista remet en cause la figure sacrée de « l'homme blanc », elle contribue à édifier un territoire atomisé de l'intérieur et qui s'oppose à la présence anglo-saxonne aux États-Unis. Cette dichotomie rendue visible par l'écriture, l'usage éclaté des langues et les phénomènes d'intermittence peut être considérée comme un moyen de contaminer l'espace états-unien blanc et d'y inscrire une nouvelle identité chicana.

Le désir de révolution que l'on retrouve dans la poésie chicana et, plus particulièrement, dans les recueils d'Alurista²⁵, est aussi indiqué par le déploiement d'une utopie radicale qui prend la forme d'un territoire en pleine apocalypse :

Apocalypse : c'est une figure majeure de la tradition religieuse judéo-chrétienne. Elle serait la survivance qui absorbe toutes les autres dans sa clarté dévorante : la grande survivance « sacrale » – fin des temps et temps du Jugement dernier – quand toutes les autres auront été mises à mort. La grande survivance annoncée pour mettre à mort toutes les autres, ces « petites » survivances dont nous faisons l'expérience, ici et là, dans notre cheminement parmi la *selva oscura*, comme autant de lueurs où espoir et mémoire s'adressent mutuellement leurs signaux.

Au rebours de cette expérience modeste, les visions apocalyptiques nous proposent le grandiose paysage d'une *destruction* radicale pour qu'advienne la *révélation* d'une vérité supérieure et non moins radicale²⁶.

²⁵ Pour une étude approfondie des engagements politiques et sociaux du poète, se référer au chapitre de l'ouvrage de Juan Bruce-Novoa, « The Teachings of Alurista. A Chicano Way of Knowledge », dans *Chicano Poetry. A response to Chaos*, Austin, University of Texas Press, 1982, p. 69-95.

²⁶ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 67-68.

Terre souillée, faite de tripes, meurtrière et suicidaire, l'Amérique d'Alurista est le symbole d'une terre soumise à la fin du monde de laquelle on aurait retiré tout le caractère sacré²⁷ de la « grande survivance »²⁸. Les visions apocalyptiques présentes dans le poème semblent plutôt se démultiplier afin de se situer du côté des petites survivances telles que les décrit Didi-Huberman. À défaut de pouvoir mener à terme une destruction radicale, la vision apocalyptique d'Alurista pense l'Amérique et la possibilité de s'y ancrer à partir d'une intermittence du regard et de l'écriture, qui relève plutôt d'un désir de survivance que de celui d'une destruction.

Paul-Marie Lapointe écrit de manière similaire que le « contrôle du monde » et de ses éléments se joue dans la mise en « chair » d'un « paysage », à partir d'une suspension de l'acte créateur « comme la création du monde et sa fin » [PML, PA, 249]. À propos de ce mouvement poétique contradictoire, Pierre Nepveu écrit :

Il ne s'agit toujours que [de la « création du monde et sa fin »] et en ce sens, l'Amérique ne fait qu'activer, avec un peu plus d'intensité, ce rapport aux limites, naissance et mort, origine et perte, qui détermine toute existence, en même temps qu'elle illustre tout ce qu'il y a de plus enivrant

²⁷ Il faut indiquer ici que le geste de « sacralisation en appelle à la vie. C'est l'acte réflexe d'un instinct de conservation face au risque d'impermanence. » Il n'est d'ailleurs pas inutile de rappeler que le terme « sacré » vient du latin *sancire*, qui signifie délimiter, entourer ou encore interdire. L'espace sacré, connecté au sanctuaire et au temple (*templum*), qui renvoie quant à lui au grec *temnein* signifiant « découper ». L'espace qui se trouve devant l'enceinte réservée au culte représente en conséquence le *profanum* (profane) et la délimitation entre les deux, comme frontière restrictive, symbolise un « stigmat spatial qui en annonçait d'autres. » C'est donc par la frontière que le projet politique des délimitations étatiques se rapproche du religieux. Dans l'espace du poème, l'essence du sacré est de sauvegarder l'exceptionnalité d'un lieu et, à travers lui, la singularité de tout un peuple, ce qui ne paraît pas possible pour la poésie chicana. (Les citations proviennent de Régis Debray, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2011, p. 33 et 28.)

²⁸ C'est nous qui soulignons.

et de plus dangereux dans l'idée même de modernité telle qu'elle s'est imposée depuis la Renaissance jusqu'à Rimbaud [...]

[L]'épopée yankee et sa conquête de l'ouest, si enivrantes soient-elles, illustrent en même temps tout ce qu'il y a de plus catastrophique dans la modernité, ce déploiement fiévreux d'une énergie vitale qui méconnaît le mal et la mort, ce qui finit par créer des hommes et tout un peuple d'aveugles, qui ne savent pas ce qu'ils sont ni ce qu'ils font, traînant en eux-mêmes une âme morte, un cadavre oublié²⁹.

Il faut interroger cette condition intermédiaire des sujets aveuglés par une « âme morte [et] un cadavre oublié » au milieu de l'Amérique. En effet, le sujet des poésies québécoise et chicana ne peut simplement être considéré que dans sa fatale déchéance, témoignage de son incapacité à atteindre les grandes lumières de l'Amérique. Il faut en cela rappeler que la « Révélation » ne se pense pas dans un dénouement qui serait fatal au sujet et à la terre qu'il habite, mais bien par rapport à un mouvement de chute. Il s'agit ainsi de considérer ce mouvement comme une manière de faire apparaître les « ressources inattendues » des « petites survivances³⁰. » Ces dernières ne détruisent pas la présence, mais permettent plutôt de la dévoiler : le « ton apocalyptique » *donne à voir*, exprime tour à tour une *voix* et une *voie*³¹. Porteurs d'un désir radical de survie (et non de destruction), le sujet et l'Amérique « constricted by its *tripas* » [A, FA, 31] renouent avec la notion de « Révélation » qui est propre à l'apocalypse, mais comme manière de rendre visible ce qui est *en train* de tomber. « Création » ou révélation, le déclin apocalyptique permet assurément de mettre en lumière les ressources des images retransmises par le sujet, mais aussi de ses mouvements dans le territoire : des

²⁹ Pierre Nepveu, « Paul-Marie Lapointe et la question de l'Amérique », *Voix et images*, vol. 15, n° 3, 1992, p. 440-441.

³⁰ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 106.

³¹ Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983, p. 69.

bifurcations, des trajectoires improbables, de la traversée des frontières et de ses intermittences dans l'espace.

Michel van Schendel a évoqué ce processus dans son poème/essai « De l'œil », où il théorise « l'image de l'œil exercé, éveillé » [MVS, OE, 218], ouvrant la voie aux ancrages spatiaux par l'exercice de la vision. Mais le refus d'une négation totale du monde par le regard lucide du sujet se retrouve aussi dans le poème « Mira » du poète Alurista :

rojo
 con el viento
 platicando
 pájaros
 contemplando
 calles
 pa'bajo
 papalotean
 montañas
 brisas vespertinas
 cantos, clamores
 en el cielo
 explota
 fuego
 mira la luciérnaga
 cantantes grillos
 oye
 rojas nubes encarnecidas
 pereciendo por
 padresol
 mira
 [A, TH, 9]

rouge
 avec le vent
 bavardant
 pájáros³²
 contemplant
 rues
 par en d'sous
 papalotean³³
 montagnes
 brises du soir
 chants, clameurs
 dans le ciel
 explose
 feu
 regarde la luciole
 grillons chanteurs
 écoute
 nuages rouges ensanglantés
 périssant pour
 la terre patrie
 regarde³⁴

L'intermittence du regard est ici remarquée en raison d'une distinction entre les verbes « regarder » et « voir ». Le caractère perceptif du « voir » repose sur une immobilité du sujet qui se présente comme un réceptacle des images, des choses et du monde. « Regarder », à l'inverse, suppose l'exercice du regard, une application à examiner et à scruter l'entourage. Dans ce poème, « Mira » (« Regarde ») est en conséquence une injonction du sujet à garder les yeux ouverts, même sur l'horreur. La saisie de l'espace

³² Le terme est ambigu : l'emploi de « pájaro » en espagnol « chicano » est emprunté au terme anglais « jailbird », synecdoque de l'oiseau enfermé dans sa cage représentant le prisonnier derrière les barreaux. (Roberto Galván, *The Dictionary of Chicano Spanish. El Diccionario del español Chicano*, Lincolnwood, National Textbook Company, 1995, p. 149.)

³³ Le terme signifie à la fois exceller à quelque chose et voler comme un cerf-volant.

³⁴ Il s'agit de notre traduction.

s'effectue par le regard du « *pájaro* » qui survole la terre patrie (« *padresol* ») et la morcèle en plusieurs images. Les vers succincts, les articles quasi absents ainsi que l'omission des liaisons entre les différents syntagmes créent un effet de dislocation qui, malgré tout, rend compte d'une certaine liberté. De la même manière que la figure antithétique du « *pájaro* » (prisonnier) qui survole la ville et les montagnes, la libération est traduite dans la structure des vers et dans la configuration du poème.

Le mouvement de descente que nous venons d'observer, à l'instar des « ressources inattendues » de la chute, se remarque à travers la représentation d'un paysage au bord de l'agonie, qui permet néanmoins l'actualisation d'une présence. Les nuages rouges « *encarnecida* », sanglants³⁵ « périssent » (« *pereciendo* ») pour la terre patrie (« *padresol* »). Or, le carnage n'est pas seulement visuel. Les « chants » (« *cantos* ») et « clameurs » (« *clamores* »), dont on ne sait trop s'ils appartiennent au *pájaro* ou à la brise du vent, s'embrasent à la manière d'un « feu » (« *fuego* ») et « explosent » (« *explota* ») dans le ciel. Le morcèlement des figures et l'intermittence entre les sens se combinent à la forme du poème, par la vision d'un monde qui s'enflamme dans les dernières lueurs du jour. Le soir n'est pas uniquement le théâtre d'un embrasement, mais aussi celui où la présence des lucioles (« *luciérnaga* ») est aperçue et le chant des grillons (« *grillos* ») entendu. Ces lueurs visuelles et auditives thématiques sont porteuses d'une vitalité qui, au cœur de l'apocalypse, représente les fragiles témoignages d'une présence.

Ruptures (poèmes de séparation)

L'expérience de la séparation, affiliée à l'intermittence et à la frontière par les multiples états discontinus qu'elle crée, met de l'avant plusieurs thèmes chers aux

³⁵ Un syntagme que l'on pourrait aussi traduire par « qui s'incarne par la mort ».

littératures québécoise et chicana : l'exil, l'errance, la distance, l'aliénation et le délire produisent une poésie en déséquilibre, à la recherche constante d'une spatialité renouvelée qui pourrait la soutenir et permettre aux sujets de faire acte de présence.

Dans « L'homme agonique », Miron raconte qu'il « [s]'écrit sous la loi d'émeute » [GM, HR, 83]. Il se décrit comme un homme soumis aux « enchères de la dérision » et comme un « fou du roi » dont le rire se rapproche du délire. On aura compris qu'il existe, dans sa poésie, un caractère profondément désespéré qu'il relie à un rapport particulier au monde et à l'espace habitable. Ses poèmes, parfois parodies ou encore satires de la condition aliénée du Canadien français, rejoignent le caractère dérisoire d'un sujet qui souhaite « dépasser les bornes », se séparer de lui-même et de son passé, et ce, afin de contrer la difficulté de vivre par le langage. Qu'il s'agisse du rire, de la parodie ou encore de la théâtralisation, le sujet est ici mis en scène dans l'écroulement de son existence – devenir fou, hors de soi, « fou de moi [...] / fou du roi de chacun » [GM, HR, 83]. La répétition du vocable « fou » et la rupture syntaxique entre « du roi de chacun » indiquent que la frontière qui est traversée dans ce poème n'est pas géographique, mais bien identitaire. Le sujet fait le constat de sa condition « agonique » et s'interroge sur sa capacité à intégrer un espace dans lequel la division est valorisée à outrance. Cette conception de l'être « en dehors de soi » doit être reliée à la définition de l'aliéné, de celui qui ne s'appartient plus et dont l'existence se défait. Le caractère fractal de son état rejoint en ce sens celui du mouvement d'intermittence, que nous nous appliquons à développer.

Il faut d'ailleurs porter une attention particulière à cette figure de l'écrivain qui se complait dans la division afin de mieux habiter l'Amérique :

Je suis un homme de mes terres Amérique
Je les porte pesantes

pavés de glaise
 grisou d'exil
 Je les porte je me sépare je me cogne à ta poutre Amérique
 [...] ·
 Et je lancerai la hache sur moi-même et me retrouverai
 [...] ·
 Amérique à peau double ma lutte
 terne et mauve Amérique serpent
 de poivre de glace ma violence
 Amérique à peau neuve mon cancer et mon double
 Et ma drogue
 qui creuse la main du dernier cri
 [MVS, PAE, 22-23]

Dans ce poème de Michel van Schendel, la personnification de l'Amérique s'effectue dans un double rapport : par la fusion avec le territoire et par la violente fragmentation du sujet. D'abord, l'« homme » se fond dans la substance organique qui modèle la terre qu'il « porte », « glaise » compacte et plastique qui contribue par ailleurs à sculpter l'identité du sujet. L'adresse lyrique à l'« Amérique », répétée anaphoriquement dans chacun des vers, allie le territoire au chant emphatique du sujet. Cependant, la « poutre » sur laquelle il se « cogne », charpente de cette terre nouvelle, concourt ensuite à le diviser. Conscient de la violence originelle qui a contribué à bâtir le continent, le sujet résiste à la fusion. La rupture avec le territoire est illustrée par l'image d'un homme déchiré qui honnit l'Amérique, et dont la séparation avec cette dernière symbolise l'avènement de son individualité. Le territoire américain, témoin de rencontres chaotiques et meurtrières, est donc celui qui s'est justement fondé à partir du morcèlement et des « grisou[s] d'exil ». La pulsion motrice, faisant partie intégrante de l'expérience américaine, assigne le sujet à une intermittence qu'il expérimente à perpétuité.

Toujours dans la distance, le sujet n'accède jamais à une habitation permanente et réitère l'impossibilité de s'ancrer dans le territoire. L'espace du poème devient

l'occasion pour ce dernier de faire éclater les frontières de son enfermement et de s'opposer aux constrictions spatiales et existentielles :

tu vivais dans l'éclat désespéré d'une chambre – claquemurée ta fureur – tu
te défendais *contre l'espace contre le cri de la santé contre les souches les*
rièrres contre les pans vertigineux d'un ciel cravaché de soldats chargeant
*les villes suicidées des roues enflammées du Futur*³⁶
[PC, TQ, 45]

La violence mise en scène dans le poème de Chamberland « Ungava terre de l'os » permet de souligner le caractère traumatique de l'expérience frontalière qui, même métaphorique, met au jour les multiples tensions et divisions qui affectent l'espace comme le sujet : « the borderlands make history present [...] the tensions, contradictions, hatred, and violence as well as resistance and affirmation of self in the face of that violence³⁷ ». L'appréhension du présent, indiquée par la brutalité de cette lutte frontale *contre* « l'espace », est illustrée par les images des « villes suicidées des roues enflammées du Futur ». Dans le même esprit que le « suicide organique » (« organic suicide ») d'Alurista [A, FA, 31], les « roues » de Chamberland sont à l'image du progrès industriel. En effet, elles signalent l'empressement des sociétés à se développer et les ravages qui en découlent sont aussi meurtriers que ceux causés par la guerre (« soldats chargeant »).

L'esprit délirant de la « ville » crée parallèlement une exigence de mise à distance du sujet vis-à-vis le reste du monde : « l'éclat désespéré d'une chambre – claquemurée ta fureur » devient une forme de défense contre l'extérieur par rapport à laquelle la colère du sujet s'accroît. L'usage répétitif du vocable « contre » brise quant à lui la fluidité lyrique du vers et donne lieu à une rupture, que soutient également la thématique de

³⁶ Les italiques sont de nous.

³⁷ Rafael Pérez-Torres, *Movements in Chicano Poetry. Against Myths, Against Margins*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 12.

l'enfermement. Or, le mur de la chambre, en tant que frontière entre l'espace privé et l'espace public, est aussi une nécessité : c'est parce qu'il existe que la défense « contre l'espace [et] les pans vertigineux d'un ciel cravaché » est possible.

C'est d'ailleurs de cette manière que le sujet, dans les recueils de Luis Omar Salinas, se défend contre l'Amérique. Par la glorification des murs et de la distance, notamment dans son poème « I am America », il dessine les contours des frontières pour en donner une vision renouvelée :

I'm a dream in the land
like the Black, Mexican, Indian,
Anglo and Oriental faces
with their pictures of justice.
[...]
I am not unloved, or unwanted
but I have seen the faces
of the rebel, the outcast,
I have touched the madness, all the terrible
[...]
I visit everywhere –
I go to market for bananas,
smoke the air,
breath America.
[...]
I am walking behind America,
suspicious, pie-eyed,
open-faced in the distance.
[LOS, WBS, 142-143]

La tonalité lyrique qui se dégage du poème de Salinas vise à mettre en lumière ce moment privilégié où le sujet fait « acte de présence » en s'écrivant à partir des multiples frontières (identitaire, géographique, linguistique) qui ont contribué à construire l'Amérique. Une fois de plus, la distance est au cœur de l'expérience que le sujet fait du territoire et la séparation entre le « eux » et le « je » s'accomplit dans un

désir de justice. À ce propos, le sujet indique sa présence dans le territoire sous la forme d'un rêve (« I'm a dream »), depuis la posture du marginal : « I am not unloved, or unwanted / but I have seen the faces / of the rebel, the outcast ». Déjà mis à distance (« unwanted »), érigeant une frontière entre lui et le reste de l'Amérique, il refuse la fusion avec le territoire. C'est d'ailleurs parce qu'il se pose en marginal³⁸ que s'active la scission entre le réel et le rêve (« I'm a dream »).

Didi-Huberman écrit à propos des rêves qu'ils peuvent être pensés en fonction de la notion d'intermittence :

ces rébus cachés au plus profond peuvent nous parvenir – par bribes, évidemment, par lueurs intermittentes – comme autant d'« images-lucioles » [...] Les rêves recueillis [...] transforment la réalité, certes ; mais cette transformation même revêt une valeur de connaissance clandestine, là précisément où une menace, d'être *figurée*, prendra valeur de diagnostic anthropologique, de prophétie politique, comme un savoir hétérotopique – mais également « hyperesthésique » – temps vécu le jour par les images rêvées la nuit³⁹.

Cette valeur de la « connaissance clandestine » de l'espace onirique doit être prise en considération. Parce que ce dernier permet justement de *figurer* ces « images-lucioles » *comme en rêve*, il transforme la réalité à laquelle il réfère. L'espace référentiel peut être réécrit par les représentations de l'intermittence que le poème donne à lire. Dans le poème de Salinas, ce processus est représenté par les multiples apparitions-disparitions du sujet, dénotées par la répétition anaphorique du « je » : « I have seen » ; « I have touched » ; « I have visited ». Ces branchements se font et se défont au rythme des

³⁸ Le marginal, par définition, excède les limites du social et se pose en « surcharge » à la norme. Souvenons-nous de la figure de « l'homme d'ici » mironien analysée dans le premier chapitre, dont la situation en retrait dans le territoire, aussi difficile fût-elle, lui permettait une certaine lucidité critique par rapport au reste du monde.

³⁹ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 115 et 117.

rencontres avec l'autre et le territoire. L'étrange relation que le sujet entretient avec le lieu est convertie en une série de clignotements à partir de laquelle le sujet traque l'Amérique comme une hallucination : « I am walking behind America, / suspicious, pie-eyed, / open-faced in the distance ». Intoxiqué⁴⁰ (« pie-eyes »), ivre de distance (« open-faced ») et toujours méfiant (« suspicious »), le sujet se trouve dans un rapport d'étrangeté avec l'Amérique qu'il traverse.

L'expulsion à laquelle il se soumet de manière répétée engendre de ce fait une délinquance par rapport à l'Amérique, qui le rend insaisissable :

[Le délinquant] a pour spécificité de vivre [...] dans les interstices des codes qu'il déjoue et déplace. En matière d'espace, cette délinquance commence avec l'inscription du corps dans le texte de l'ordre. L'opaque du corps en mouvement, gestuant, marchant, jouissant, est ce qui organise indéfiniment un *ici* par rapport à un *ailleurs*, une « familiarité » par rapport à une « étrangeté »⁴¹.

D'une posture interstitielle, le sujet s'inscrit en retrait du territoire, s'assurant de l'inscription de sa présence en fonction de cette intermittence entre le familier et l'étrangeté. Plus encore, c'est dans l'écart et dans la distance que le sujet retrouve un regard lucide et peut se représenter un espace habitable qui lui est propre. De manière similaire, Miron souligne que

l'écrivain colonisé, lui, en plus de devoir gagner sur soi, écrit le plus souvent *contre nature*, et c'est pourquoi, tournant en rond dans sa situation impossible, la parole lui est atroce, douloureuse. À moins que,

⁴⁰ Tout comme Van Schendel qui considérait le territoire à l'instar d'une « drogue » [MVS, PAE, 23].

⁴¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 189-191.

éludant sa situation et la problématique qu'elle pose, il ne se fasse transfuge, ou évadé de lui-même [GM, HR, 193]

Salinas semble tout à fait correspondre à cet « évadé de lui-même » qui bute sur la folie du monde (« I have touched the madness »). Hors de lui, s'associant aux transfuges et clandestins de toutes nationalités, il détermine une expérience du territoire qui s'oppose à l'ordre établi. En cela, l'inscription du corps et du regard se doit, rappelons-le, d'être soupçonneuse (« suspicious ») [LOS, WBS, 143]. C'est sur ses gardes et à l'affût que le sujet décloisonne les murs contre lesquels il se heurte et offre une résistance à l'espace états-unien qui refuse sa présence.

Michel van Schendel souligne que le mur

est une sorte d'émeute. Un peuple le consume, travaux, signes, érosion grenue. La vie est cousue de raisonnements secrets qui s'efforcent de la justifier, de la bâtir étanche.

Toute justification est superflue. Je dis cette émeute, elle est là. Elle est ici, aux pieds et sous les combles, et dans les blés obscurs qui battent sous la langue et tout contre le mur, à l'endroit et dans le dos, et tout contre son erre, et mêlé par le souffle à sa fécondité, par l'intime à son chemin.
[MVS, OE, 56⁴²]

Si « l'émeute » crée le chaos, elle permet aussi de reconstruire le sens (« Je dis cette émeute, elle est là ») et de rendre visibles les images qui y sont rattachées. Le choc rend lisible et c'est ainsi que, par le rapprochement, le mouvement prend forme. Autour de cet épicentre, le malaise n'a d'égal que la « fécondité » des chemins et « l'intimité » du monde qu'il engendre, dans lequel l'image poétique intègre le mouvement

⁴² Dans l'édition de *De l'œil et de l'écoute*, Michel van Schendel souligne à propos de ce texte paru en 1960 qu'il fait partie d'un « essai-poème » qui a servi « d'infusoire à *Il dit [...]*. Il a fait l'objet d'une première publication, en 1966, dans *la Barre du jour*. » [MVS, OE, 54]

d'intermittence sous la forme d'un « *instantané pris sur une transition*⁴³. » Le changement continu des formes après le choc initial offre une lisibilité qui s'inscrit dans un processus d'exploration spatiale.

Ce processus, cependant, se fait dans un positionnement du sujet dans un espace qui tend vers le bas. L'émeute « aux pieds et sous les combles » signale un homme qui écrit du « fond » du monde, en solitaire, emporté par cette conception vertigineuse de l'expérience du territoire. Gaston Miron écrit aussi :

il attend, prostré, il ne sait plus quelle rédemption
parmi les paysages qui marchent en son immobilité
parmi ses haillons de silence aux iris de mourant
[...]

démuni, il ne connaît qu'un espoir de terrain vague
qu'un froid de jonc parlant avec le froid de ses os
[...]
il vous regarde, exploité, du fond de ses carrières
et par à travers les tunnels de son absence
[GM, HR, 85]

Le glissement physique de la prostration vers le « fond [des] carrières » signale le même mouvement de chute qui était présent chez Van Schendel. La descente, celle de l'« homme » et de son « pays », se définit à partir de l'isotopie de la perte qui donne au « pays » personnifié un « espoir de terrain vague ». Terre vacante dans laquelle le lieu est décrit de manière oxymorique, il s'empâte dans un espace de mort, de « paysages qui marchent en son immobilité » et de « tunnel de son absence ». Les « iris de mourant » et le « froid » symbolisent quant à eux la lente descente d'un sujet qui énonce le monde

⁴³ Georges Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », *loc. cit.*, p. 14

en inférieur⁴⁴ et d'une individualité qui ne se pense qu'à travers l'« absence ». « Démuni » et seul, le « pays » attend sa propre disparition, contraint dans l'image d'une « carrière » que l'on aurait abandonnée après l'avoir vidée de ses ressources. Dans cet extrait, la vision apocalyptique est tout à la fois celle du « vous » qui pose son regard sur la désolation du territoire et celle du « pays » lui-même, impuissant et privé d'une pulsion motrice qui lui serait salvatrice et permettrait au sujet de s'ancrer.

Connexions

Malgré les stratégies de mise à distance et la vision apocalyptique de l'Amérique qui signalent la brutalité du lieu de résidence, il faut par ailleurs noter qu'il se dégage des textes un désir de se brancher avec le territoire. En raison de la complexe relation à l'espace référentiel, l'espace du poème est parfois l'unique endroit à l'intérieur duquel le sujet peut faire acte de présence et donner chair aux visions qu'il a du monde. Ainsi privé de références géographiques directes, le texte poétique devient un lieu imaginaire et rêvé, qui n'a de cesse de se réinventer et qui permet au sujet de s'y installer.

Dans le poème suivant de Van Schendel, la figure de la « chimère » indique en ce sens la construction du lieu :

chimère glissante s'insinue dans l'espace, y prend frénésie, le mobilise, le force à coudre d'improvisation ténue la réalité des mirages, devient tout cet espace, devient votre chair même.

Alors commence la merveilleuse parole du mouvement
[MVS, OE, 219]

⁴⁴ Nous aurons l'occasion d'analyser en détail les figures de l'en-dessous dans le quatrième chapitre de cette thèse.

À l'égal de l'intermittence, la « réalité des mirages » et son caractère oxymorique engendrent un va-et-vient entre le rêve et le réel, duquel s'ensuit la possibilité de s'ancrer et, incidemment, celle de se dire. De la « chair » à « l'espace », la parole poétique improvise un lieu habitable par-delà l'affaissement de la réalité afin de l'inscrire dans les fictions⁴⁵ d'un « vous », qui incorpore à la fois le sujet et le lecteur :

La terre est à découvert. Seul compte le regard.

Je vous donnerai du bois et de la pierre pour construire vos maisons. Vous monterez le long des murs et ils s'affaîsseront. Alors vous prendrez corps sur la décombres.

[MVS, VP, 88]

Tout comme pour l'Amérique de Salinas (« open-faced in the distance » [LOS, WBS, 143]), l'ancrage dans la « terre » « à découvert » de Van Schendel s'opère selon une même intermittence entre l'étrangeté et la familiarité du territoire. Le sujet prend « corps » sur les « ruines » en raison de sa situation en retrait à partir de laquelle il dicte à un « vous » comment les habiter. L'usage des pronoms suppose que le besoin de se connecter avec la « terre » se traduit aussi par le désir de s'adresser à une altérité. Plus encore, la « page blanche » mentionnée dans l'introduction se matérialise ici à l'intérieur d'un poème où tout est à inventer malgré le « décombres ». Loin des opérations de bornage, le sujet convie plutôt à détruire les frontières (les « murs [...] s'affaîsseront »). Dans ce contexte, le « bois », la « pierre » et la « maison » sont autant d'objets qui placent le sujet dans une fragile entreprise de fondation. C'est d'ailleurs le « corps » des sujets plutôt que les matériaux en ruine qui permet la recreation du lieu de résidence. Un lieu reconstruit par un « je » qui ordonne et prescrit le nouvel

⁴⁵ Au sujet de l'aspect fantasmé de la saisie de l'espace référentiel en poésie, se référer à la section « Circonstances » du premier chapitre.

enracinement. Dans ce poème intitulé « Terre première », l'espace du poème devient le lieu *originel* d'un sujet « voyant » qui joue à Dieu au milieu des « pierres » et des débris.

Cette figure du poète en voyant est aussi présente chez Abelardo Delgado :

so true
 but the poet/mirror interprets
 what's not there
 visible to the unpoetic eye.
 transports he/she the image of a
 mesquite guarding the sands of a desert
 and plants it in the big busy city's slum,
 measures the fleeting moment-love
 and makes it stand still on paper
 [AD, BSA, 50]

Intitulé « The Poet as a Mirror », ce poème décrit précisément les complexes relations entre l'écriture poétique et ses références territoriales. À l'inverse du poème de Van Schendel, l'espace du poème est bâti en fonction de lieux référentiels identifiables, condensés dans les images suivantes : « *mesquite* », « the sands of a desert » et « the big busy city's slum ». En effet, ce poème rend compte du lien entre l'image poétique, l'espace désertique de la frontière mexicano-américaine⁴⁶ et la ville surpeuplée (« big busy city's slum »), celle-ci étant plus difficile à situer. La figure du « poète » mise en scène transporte métaphoriquement l'image de l'arbuste « guarding the sands of a desert » pour aller la planter dans un lieu urbain aux contours géographiques flous. Le *mesquite*, « gardien » du désert, offre déjà un indice du lieu géographique.

Quant à ses habitants, ils deviennent une extension métonymique du petit arbuste revêche, qui rend tout à fait compte de la condition de vie chicana et de

⁴⁶ Une référence géographique que sous-entend la mention du « *mesquite* », que l'on retrouve notamment à cet endroit.

l'anonymat de la communauté dans le territoire. Pour combler ce manque, le poète/miroir (« poet/mirror ») imagine ce qui s'y trouve absent et fait scintiller, au cœur de la grande ville, la présence des individus opprimés. Parallèlement, l'adéquation entre la figure du « poète » et celle, plus conventionnelle, de l'agriculteur/jardinier (celui qui « plante ») est importante. Afin de donner une réalité tangible à l'« image », qui s'inscrit dans ce « moment-love », le poète doit la travailler de la même façon que l'on travaille la terre, c'est-à-dire par une « plantation » de l'image « grounded », qui s'ancre dans la matérialité du sol.

Toutefois, pour que l'image soit visible et qu'elle clignote, elle nécessite un « fleeting moment-love ». Moment fugace, volatil et en déclin, il rejoint l'esprit de cet « instantané pris sur une transition⁴⁷ » tel que l'a défini Didi-Huberman. La figure du poète, présentée dans le texte (he/she⁴⁸), est investie d'une compréhension supérieure qui dépasse non seulement le « visible », mais tout individu ne possédant pas « the unpoetic eye ». En cela, le texte comporte un élément prophétique à partir duquel la figure du poète (et son œil) projette des images du territoire qui « peuvent être regardées, non seulement comme des témoignages, mais encore comme des prophéties et des prévisions⁴⁹ ». Les éléments géographiques, transmis par une parole prophétique, se transforment en « lueurs pour autrui⁵⁰ » et illuminent la carte de l'Amérique du Nord.

⁴⁷ Georges Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », *loc. cit.*, p. 14

⁴⁸ La spécification des deux genres, si elle est un peu plaquée, est surprenante ici : la poésie chicana de ces années – le poème de Delgado a été écrit en 1975 – a donné lieu à plusieurs critiques du machisme dont faisaient preuve beaucoup d'artistes masculins – la critique féministe prenant également son envol durant ces années. On peut voir ici une tentative – un peu tardive – d'une réconciliation entre les deux.

⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 117.

« *Este fragor de consonantes* »

À l'aspect visuel de l'énonciation poétique se juxtaposent les notions d'audible et de dicible, lesquelles sont métaphorisées par l'image d'un corps parlant. L'intitulé de cette partie, « *este fragor de consonantes* » (« fracas de consonnes »), reprend d'ailleurs à la section précédente l'image du choc provoquant un grand fracas (« *fragor* ») et une séparation, pour ensuite catalyser le mouvement d'intermittence et les connexions avec le territoire. La voix et la parole se composent en effet de la même manière que le regard. Si « l'image se caractérise par son intermittence, sa fragilité, son battement d'apparitions, de disparitions, de réapparitions et de redispersions incessantes⁵¹ », les voix sont représentées à partir d'une oscillation entre le silence et la prise de parole qui assure la présence des sujets.

Ces intermittences langagières et vocales seront exposées dans deux sous-sections : la première analyse les difficultés des poésies québécoise et chicana à se dire autrement dans un contexte minoritaire, où la parole et la langue deviennent autant de possibilités de survie que de délimitation d'un nouveau territoire. Dans un deuxième temps, il s'agira d'étudier les diverses stratégies de nomination en ce qu'elles produisent des ancrages poétiques et indiquent une expérimentation des lieux habitables (individuels et collectifs).

⁵¹ *Ibid.*, p. 74.

En otra voz

Dans cette section, nous interpréterons les notions de voix et de parole conjointement, en raison de leur complémentarité : la parole, comme expression d'un peuple ou d'un individu, est rendue visible dans le poème par les usages typographiques et par la forme du texte. Quant à la voix, elle se remarque par de multiples inflexions (tonalité, registre et sonorité), telles qu'elles peuvent être formellement indiquées.

Dans son poème « *Pausas de ayer y hoy* » (« Pausas d'hier et d'aujourd'hui »), tiré du recueil *Hay Otra Voz*⁵² (*Il y a une autre voix*), Tino Villanueva écrit :

Innocence first.
Meaning then the word.
A desperate game of discovery:

⁵² Écrit en 1979, le poème de Tino Villanueva « *Que hay otra voz* » a été récupéré par plusieurs artistes, écrivains et intellectuels contemporains. Les éditions Arte Público Press, par exemple, ont fait de *En otra voz* le titre d'une anthologie aujourd'hui célèbre, publiée uniquement en espagnol, afin de célébrer la culture chicana. Cette « *otra voz* » signale en outre la conscience « métisse » (« *consciencia mestiza* ») que l'on retrouve dans la zone frontalière entre le Mexique et les États-Unis. Gloria Anzaldúa a notamment théorisé cette « conscience » conflictuelle en écrivant que la *mestiza* est le résultat de la mise en commun de « two self-consistent but habitually incompatible frames of reference causes *un choque*, a cultural collision. » (Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 2007 [1987], p. 78). Déchirée entre deux ou plusieurs histoires, cultures, valeurs et langues, Anzaldúa discute de cette « conscience » propre aux habitants des zones frontalières (*borderlands*) pour l'ouvrir à l'écriture gai et lesbienne, qui contient, selon elle, les marques de ces identités multiples prenant forme au-delà des catégories rigides (masculine, états-unienne, hétérosexuelle). Judith Butler souligne même, à propos d'Anzaldúa, que celle-ci exige « to consider that the source of our capacity for social transformation is to be found precisely in our capacity to mediate between worlds, to engage in cultural translation, and to undergo, through the experience of language and community, the diverse set of cultural connections that make us who we are. [...] She is asking us to stay at the edge of what we know, to put our own epistemological certainties into question, and through that risk and openness to another way of knowing and of living in the world to expand our capacity to imagine the human. » (Judith Butler, *Undoing Gender*, New York, London, Routledge, 2004, p. 228.)

syllables that pause at every dimension ;
 unending final levels ;
 illusions becoming real.
 To think in images is to be mature,
 losing myself in their duration.

I become.
 [TV, HOV, 28]

Dans cet extrait, la signification qui précède le vocable (« meaning then the word ») s'inscrit dans un processus de surclassement du signifiant sur le signe. L'engendrement de la voix, de la parole et du sujet n'a lieu qu'après avoir « rêvé » la réalité en images (« to think in images is to be mature ») et le son des syllabes (« syllables that pause at every dimension »). Le poète impose une responsabilité à l'image parce qu'elle supporte le mouvement intermittent et active le mouvement de recherche du sens (« a desperate game of discovery »), afin de le fixer temporairement dans une « syllabe ». Cette dernière condense toutes les couches de sens (« unending final levels »), une occasion pour le sujet de sans cesse réinventer le monde dans lequel il réside.

Le langage poétique offre par ailleurs un deuxième niveau d'intermittence, puisqu'il devient une réalité habitable pour l'individu, lieu hospitalier à partir duquel il évolue (« I become »), mais aussi selon lequel il se dissout (« losing myself »). De ce passage de l'image au langage, nous retiendrons surtout l'aspect temporel qui les relie (« pauses », « duration », « unending ») et les va-et-vient entre les éléments qui produisent un effet de suspension⁵³. L'usage du point virgule, des points et la concision des vers indiquent aussi formellement que les « pauses », contenues dans le titre et thématiques tout au long du poème, sont nécessaires. La « découverte » (« discovery »)

⁵³ Nous avons écrit, dans la section précédente, que l'intermittence pouvait aussi être interprétée comme une interruption et une mise en suspens de la continuité. Ce faisant, la forme (d'une image ou d'une « syllabe ») est comprise dans sa dimension temporelle, en ce qu'elle ne se fige que pour un moment seulement.

exige du temps, et c'est dans la lenteur et dans la mise en suspens que suppose l'intermittence, qu'elle peut s'effectuer.

Ailleurs, Villanueva illustre ce mouvement par l'élaboration d'une parole qui est mise en scène par à-coups dans l'espace du poème :

He dicho,
por ejemplo: umbral, memoria, cerrazón,
zonas de orfandad, silencio, respirar.
El secreto, sin embargo,
está en habitar otras palabras,
en verlo todo a un tiempo y me desvelo.
[TV, CMAP, 40]

*

J'ai dit,
par exemple : seuil, mémoire, menace de tempête⁵⁴,
zones orphelines, silence, respirer.
Le secret, cependant, c'est,
habiter d'autres mots,
voyant tout à la fois et restant éveillé

Dans ces extraits, nous retrouvons le devoir du regard qui nous a précédemment occupés dans la section précédente. À l'exigence visuelle du sujet s'associe sa parole qui, unissant les termes dans l'énumération, souligne aussi leur importance. À l'instar de multiples détails, les termes « *umbral* », « *memoria* », « *cerrazón* », « *zonas de orfandad* », « *silencio* » et « *respirar* » exemplifient l'expérience de l'intermittence dans l'espace du

⁵⁴ Ce terme résiste à la traduction : *cerrazón* signifie à la fois l'obscurité qui précède les tempêtes, formée d'énormes nuages qui couvrent le ciel et le rendent très sombre, ou encore l'incapacité à comprendre par ignorance, préjugé, entêtement ou obstination. Dans les deux cas, l'assombrissement – de l'intellect et de l'être – est au cœur de sa définition.

poème. D'abord, cette longue suite de termes heurte la syntaxe narrative du texte de Villanueva. L'énumération indique également une fragmentation du vers dans laquelle les vocables semblent, à première vue, n'avoir que peu de liens entre eux.

Or, il importe de souligner que le sujet du poème s'adresse au scribe de la langue nahuatl, « *Tlacuilo* », auquel il demande de l'aide afin de rester fidèle à ses héritages (« *ayúdame a ser fiel a mi linaje* »). L'énumération fonctionne comme une succession d'exemples (« *He dicho, / por ejemplo* »), de rêves et de ruines (« *la sucesión de sueños rotos* ») [TV, CMAP, 40], que le sujet désire voir réunis dans l'espace du poème afin d'honorer leur filiation avec l'univers mexicain. Dans cet esprit, on comprend mieux la mise en commun des termes tels que « seuil » (« *umbral* ») et « mémoire » (« *memoria* »). D'une part, ces termes mènent à l'obscurité des « zones orphelines » (« *zonas de orfandad* ») et du « silence » (« *silencio* »). De l'autre, ils exigent que l'écriture prenne en charge la parole pour lui donner une « autre voix ». Le souffle et la respiration (« *respirar* ») trouvent leur force dans leur faculté « d'habiter d'autres mots » (« *en habitar otras palabras* »), bref de « faire droit à la parole⁵⁵ » à partir du silence. Les « zones orphelines », qui rappellent d'ailleurs les « terres vagues » [MVS, OE, 233] de Van Schendel, délimitent paradoxalement un espace de liberté où un ancrage est réalisé « quelque part dans la brèche ouverte entre [une] mémoire et [un] désir⁵⁶ ». Même si l'habitation n'est jamais permanente et prise dans le mouvement éphémère de l'intermittence, une parole a été dite et une voix a été entendue.

⁵⁵ Maurice Blanchot, « L'espèce humaine », *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 192.

⁵⁶ Hannah Arendt, *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique (1954-1968)*, Paris, Gallimard, 1972 [1995], p. 13.

Dans une perspective sociale et politique, cette voix manifeste le désir de propulser de nouveaux codes langagiers dans le territoire sous la forme de points de repère pour la communauté chicana. Comme l'expliquent les auteurs de l'anthologie *En otra voz*⁵⁷ :

La intención expresa de *En otra voz* es, pues, demostrar que, no obstante su condición « minoritaria » en este país, el castellano ha sido consistentemente a lo largo de cuatro siglos una lengua literario/escrita en los territorios que continuyen hoy los Estados Unidos, y, por ende, una es una de las lenguas nacionales ; o mejor, que es una de la lenguas en las que se han dicho los procesos nacionales de este territorio. [...] las problemáticas estéticas, éticas y políticas que en él se codifican⁵⁸.

*

L'intention exprimée dans *En otra voz* est de démontrer que, peu importe la condition « minoritaire » dans ce pays, l'espagnol a constamment été, depuis plus de quatre siècles, une langue littéraire/d'écriture au sein du territoire que sont aujourd'hui les États-Unis et, par conséquent, une des langues nationales ; ou mieux, que l'espagnol soit une des langues qui aient dicté les processus nationaux de ce territoire [...] les problématiques esthétiques, éthiques et politiques dans lesquels ils sont codifiés⁵⁹.

Les différentes voix représentées demeurent une manière de modifier, par l'écriture, le référent géographique à partir du langage. Le passage entre les langues espagnole et anglaise, par exemple, permet de traverser et de subvertir les frontières entre les cultures et de dépasser le principe marginal qui est assorti au sujet chicano. Parallèlement, « l'autre voix » donne lieu à l'apparition d'un corps au centre du

⁵⁷ Kenya Dworkin-Mensez, José Fernandez et Nicolas Kanellos (dir.), *En Otra Voz. Antología de la Literatura Hispana de los Estados Unidos*, Houston, Arte Público Press, 2002.

⁵⁸ Agnes Lugo-Ortiz, « La antología y el archivo : Reflexiones en torno a *Herencia*, *En otra voz* y los límites de un saber », dans Kenya Dworkin Mendez et Agnes Lugo-Ortiz (dir.), *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage*, vol. 5, Houston, Arte Público Press, 2006, p. 149.

⁵⁹ Il s'agit de notre traduction.

territoire (*embodiment*), de la même manière que le permettrait la vision. Comme nous le soulignons dans l'analyse du poème précédent, la présence physique du sujet mime la prise de parole et la projection d'une voix, toutes deux complices de la possibilité de s'ancrer dans le territoire. Villanueva écrit encore :

que hay un perfil de tez bronceada
 que de rodillas
 arrastrándose camina por los
Cotton-fields de El Campo y Lubbock, Texas.
 —¿ A dónde voy ? —, pregunta.
¡A los cucumber patches de Joliet,
a las vineyards de San Fernando Valley,
a los beet fields de Colorado ?
 [TV, HOV, 34]

*

il a un profil bronzé
 à genoux
 chemine rampant pour les
Cotton-fields de El Campo et Lubbock, Texas.
 — Où vais-je ? — demande-t-il.
Aux cucumber patches de Joliet,
aux vignobles de San Fernando Valley,
aux beet fields du Colorado ?

La « voix », comme marque vocale inscrite dans le poème de Villanueva, se définit à partir des errances territoriales d'un sujet qui se questionne, soumis à la terre (« *de rodillas* ») qu'il traverse. Celui-ci apparaît de manière succincte à travers les plantations de légumes, les champs de coton du Texas et les vignobles de la Californie, reproduisant le modèle du migrant qui travaille au champ pour survivre. Ces lieux géographiques auxquels le poème fait référence sont en ce sens déterminés par la mise en scène d'un sujet dépendant des travaux agricoles. Le territoire devient le théâtre

d'une trajectoire haletante d'est en ouest, dans laquelle un individu erre sans but précis (« *sin rumbo* »), à la recherche de travail.

Plus largement, l'intermittence de sa présence est révélée par l'usage du monologue intérieur qui subvertit la forme poétique. La forme interrogative, l'usage des tirets, qui indique la prise de parole, et la mise en italiques troublent la configuration des strophes pour les rapprocher des formes narratives et théâtrales. Dans ce poème, la « mise en scène » n'est plus uniquement une métaphore spatiale, mais une construction maîtrisée de l'espace par un individu qui y performe sa présence à travers sa voix⁶⁰ et ses déplacements. C'est d'ailleurs la projection formelle de cette voix qui circonscrit les lieux par leur énumération et place le sujet au cœur du référent géographique.

Plus encore, la traversée du territoire et de ses frontières est mise en œuvre à travers un questionnement existentiel du sujet qui s'interroge à haute voix : « ¿A dónde voy? » (« Où vais-je? »), demande l'homme au « profil bronzé » (« *perfil de tez bronceada*⁶¹ »). Par la structure narrative (tirets et chevrons) et la force de l'anaphore « a

⁶⁰ Il faudrait rappeler ici la définition des « effets de voix » tels que les décrit Georges Molinié : « Le phénomène de réalisation de cet effet de voix s'identifie à l'acte poétique auquel il correspond et qui se trouve de la sorte thématisé dans le geste même de son expression. On dit que l'effet de voix "performe" l'acte poétique. [...] La progression discursive signale et constitue à la fois, dans sa matérialité signifiante même, l'activité métaphorisante (il faudrait dire *polymétaphorique*) de l'acte d'écrire comme de l'acte de créer (puisque créer, en l'occurrence, c'est écrire). » (Georges Molinié, « Pour une poétique de Glissant », dans Jacques Chevrier (dir.), *Poétiques d'Édouard Glissant*, actes du colloque tenu à Paris le 11, 12 et 13 mars 1998, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 143-144.)

⁶¹ La couleur de la peau est significative dans la littérature chicana, puisqu'elle rappelle les tensions raciales entre les « blancs » et les immigrants à la peau bronzée, travailleurs des champs. Comme l'écrit Marissa López, la représentation de l'expérience migrante du Chicano « attempt to parse the meaning of locating one's brown body in U.S. national space and to challenge hierarchies of space in the Americas. » (Marissa K. López, *Chicano Nations : The*

los », l'« autre voix » est remarquée par le lecteur qui en saisit l'importance. L'interrogation sur les lieux s'effectue en ce sens dans le va-et-vient entre les genres, mais aussi les langues (de l'anglais à l'espagnol), qui révèle le fragment vocal du monologue pour le rendre formellement visible. Le grand « fracas » (« *fragor* »), induit par le titre de cette section, est associé à l'intermittence de la présence vocale et langagière de l'être chicano dans le territoire états-unien. Le corps mis en scène, comme performance scripturale⁶², témoigne donc de l'éphémère du son de la voix tout en l'inscrivant de façon indélébile dans l'écrit.

Villanueva possède en outre une conception sacrée⁶³ des mots et de la voix qu'il transcrit dans ses poèmes. Dans « *Unción de palabras* » (« Onction de mots »), il évoque le caractère sacré de l'art et de la poésie, qui s'élabore dans un processus de reconnaissance existentielle et langagière :

¿Qué dirán mañana estas palabras
[...]
¿ Comprenderán
que este fragor de consonantes
es el asco
en conciencia transformada,
cabal comprobación que he existido ?
[TV, CMAP, 72]

*

Hemispheric Origins of Mexican American Literature, New York, New York University Press, 2011, p. 195.)

⁶² Agnes Lugo Ortiz, *op. cit.*, p. 150.

⁶³ Voir Rolando Costa Picazo, « Tino Villanueva : El número dos : O, La palabra y el silencio », dans Rolando Costa Picazo (dir.), *Estados Unidos y América Latina : Relaciones interculturales*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Estudios Americanos, 1994, p. 245-251 et Robert Lee, « "The Breath is Alive / With the Equal Grith of Words" : Tino Villanueva in Interview », *MELUS*, vol. 35, n° 1, 2010, p. 167-183.

Demain que diront ces mots ?
 [...]

Comprendront-ils

que ce fracas des consonnes

est le dégoût

transformé en conscience,

l'assurance que j'ai existé ?

La confirmation de l'existence du sujet passe ici par le bruit assourdissant des « mots ». Comme phénomène de transfiguration de la parole, le fracas (« *fragor* ») permet par ailleurs de convertir le « dégoût » (« *el asco* ») en « conscience » (« *conciencia* »). Le poème, qui s'intitule à juste titre « *Unción de palabras* » (« Onction de mots »), transcrit les capacités de conversion du langage. Une conversion incertaine, certes, que l'on remarque notamment par la forme interrogative de certains vers, mais qui fait apparaître une singulière présence, même dans l'indécision.

Ailleurs dans le recueil, le sujet emploie le syntagme « sur l'autel de son désir » (« *en el altar de mi deseo* ») [TV, CMAP, 24] et rappelle en ce sens cette fragile résistance des mots à partir de laquelle il se construit un « espace de désir⁶⁴ ». Dans la « fécondité d'un instant⁶⁵ » (« *en la fecundidad de un instante* ») [TV, CMAP, 24], il réitère que le « mot » (« *palabra* ») est synonyme de liberté qui doit se vivre au « je » plutôt qu'au « nous » [TV, CMAP, 25]. La poésie de Villanueva est en ce sens plus spirituelle et ontologique que collective. Si son écriture accueille la langue et l'histoire du Chicano et

⁶⁴ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 121 et 135.

⁶⁵ Un peu plus tôt dans ce chapitre, nous soulignons que l'image poétique est le résultat d'un choc dont les remous permettaient à de nouveaux chemins ainsi qu'à un monde habitable de surgir. C'est d'ailleurs à la suite de ce choc initial que se produit le changement continu des formes dans l'intermittence et, de ce fait, qu'est engendré le processus d'exploration et d'ancrage spatial.

du peuple états-unien⁶⁶, elle est surtout une entité mouvante qui régule, filtre et reçoit les voix, même discordantes. Dans la perspective d'une réunion des présences, le « fracas des consonnes » rend compte de la précarité de l'existence et de sa durée, de même que du pouvoir sacré de la parole.

Nominations

Dans la poésie québécoise, l'intention de faire résonner une « autre voix » est également présente et se développe notamment à partir d'une injonction à nommer le territoire et ses sujets. Comme manière de transfigurer les lieux, la nomination signale les mêmes résistances et désirs de liberté que la convocation du « mot » dans la poésie de Villanueva. Loin d'être une description, l'acte nominatif indique plutôt l'appel et la désignation d'un espace pour en faire un lieu habitable.

Par sa sobriété, Jacques Brault contribue à définir cette aspiration de la parole à travers une attention particulière portée au sujet existentiel (au « je » et au « nous »), ainsi qu'à sa voix. Le processus de nomination, affilié à un questionnement sur l'ancrage dans le territoire, est fondamental chez le poète. Dans « Pour fêter l'aujourd'hui », il écrit :

nous irons hors du moment coïncider avec notre mort
et donner à ce pays de gel de vapeur de fiel et de peur
un nom de chair et d'air un nom de sueur et de soie un nom qui dise
enfin
comme notre amour entre les glaces et la mer a levé une chaleur dans la
pâte de

⁶⁶ Tel qu'expliqué par James Hoggard dans la traduction anglaise qu'il fait de *Crónica de mis años peores* (1987) / *Chronicle of My Worst Years*, Evanston, Northwestern University Press, 1994, p. 79.

l'hiver
 un cri d'enfant dans les charniers de l'histoire un bruit de sang dans les
 charnières
 de l'éternité
 un nom qui démarque les géographies de notre exil un nom qui redonne à
 toute
 chose sa fleur et
 son visage un nom qui accorde à chacun la grâce unique de
 l'aujourd'hui
 [JB, M, 53]

Tandis que, dans les poèmes de Villanueva, nous considérons la voix en fonction de points de repère bien précis sur la carte des États-Unis, on ne trouve rien de tel chez Brault. La référentialité géographique est diffuse, et le sujet prétend donner au « pays » un « nom » qui ne fait que se « démarque[r] » des « géographies de notre exil ». L'ambiguïté du verbe « démarquer » est éloquente. Elle signale tout à la fois la privation d'une marque (le retrait d'une identité) et la distinction avantageuse entre deux éléments. Ce faisant, le processus nominatif s'inscrit par extension dans l'intermittence, relevant tout à la fois le détail signifiant et la « mise en chair » de la « géographie », mais l'« exil[ant] » aussi de façon perpétuelle. Plus encore, la possibilité créatrice de la nomination est corrompue par des circonstances « hors du moment » : le « cri d'enfant dans les charniers de l'histoire un bruit de sang dans les charnières » résonne dans le « nom » et en dérègle le processus. La nomination pervertit en cela le principe de fondation du territoire auquel elle est par définition liée.

Il faut rappeler que, dans une logique coloniale, « nommer » demeure le geste premier de ceux qui arrivent sur un nouveau territoire afin de lui imposer une identité. Cet acte, dans le poème de Brault, est plutôt désamorcé au profit de manœuvres poétiques qui déjouent la saisie identitaire pour aller placer le sujet dans un *no man's*

*land*⁶⁷. Cet espace du vide, qui n'est pas sans rappeler les « zones orphelines » (« *zonas de orfandad* ») [TV, CMAP, 40] de Villanueva, donne la chance à la parole de catalyser le mouvement. Le désir de « nommer », véritable « grâce » qui s'élabore dans la fusion avec l'instant présent (« l'aujourd'hui »), est de ce fait consenti à « chacun » sous la forme « unique » et remarquable d'un appel, même au cœur de la violence.

Cette hostilité du territoire qui résiste à l'ancrage de ses sujets par la nomination se remarque aussi chez Michel van Schendel.

Va je t'en prie passe avec ta mèche de joie
 Nomme le mal
 Touche sa plaie il chantera
 Nomme argent le crépuscule
 pour qu'il rende sa voix de rat des ruines

N'aie pas peur du mot – chatte en rut – guide-le
 Et fais-lui des petits qui tueront les parents [...]

Va je te mène – je t'ouvre la bouche – je te suis
 Avance
 que je nomme ton nom de désastre et de ville nouvelle
 [MVS, PAE, 35-36]

⁶⁷ Dans sa thèse de doctorat, Évelyne Gagnon souligne fort justement que, « sous ce rapport, le seul pays que l'on pourra nommer coïncidera avec celui de la mort, et mènera tout de même à une intersubjectivité. [...] Bien sûr, la référence au territoire nord-américain s'avère indéniable dans les premiers écrits, mais il s'agit davantage d'un *no man's land*, d'un lieu en marge de l'Amérique états-unienne des grandes réussites [...] En mettant en scène ce lieu de négativité viscérale (de chair, de sueur et de sang), Brault critique, une fois de plus, l'illusion de fondation d'un territoire identitaire (et national) au moyen de la Poésie. Il fait plutôt le pari de tabler sur le défaut d'identité (cette généalogie ou cette tradition boiteuses), et d'intégrer l'immensité du vide (voire de l'espace américain, cette orpheline "Amérique trop vaste comme un pensionnat" [JB, M, 68], tel un espace de jeu où traîner ses pénates, et ainsi toujours se déplacer avec la poussière d'un chemin neuf qui s'ouvre à l'infini. » (Évelyne Gagnon, *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 82-83.)

L'acte nominatif fait violence dans ce poème. Il faut ici « nommer le mal », « touche[r] sa plaie » et s'insérer dans le désastre pour le rendre tangible à partir d'une vision féroce lucide du monde, corollaire au développement de la parole. Le nécessaire meurtre du passé afin de faire apparaître une « ville nouvelle » témoigne de cette injonction à s'énoncer dans la crudité de la langue poétique : les allitérations fricatives du « r » s'harmonisent en cela avec la violence et la dureté du réel. Chamberland écrit également : « nommer la terreur du sang / la foudre du sang / qui nous rende aux plages finies d'une terre qui flambe nôtre dans nos bras armés » [PC, TQ, 32], là où une voix de « rat des ruines » se fait entendre. Écrire « n'aie pas peur du mot – chatte en rut », c'est s'imposer au lecteur par la violence (l'adresse du poème est au « tu ») et user du langage comme d'une arme qui fragilise le territoire. Parallèlement, le temps passé est occulté à l'avantage d'un conditionnel, du « temps qu'il fait au temps qu'il ferait » [MVS, PAE, 24], qui propulse formellement le mouvement d'intermittence et ouvre une brèche dans laquelle advient la voix impérative du sujet. En conséquence, la radicalité de l'acte nominatif soutient des prétentions politiques qui dépassent le cadre du poème.

Le contexte sociohistorique que nous avons mis à l'avant-plan dans l'introduction de cette thèse comporte en effet d'importantes revendications qui transparaissent parfois explicitement dans l'œuvre des poètes. C'est le cas de Paul Chamberland, dont le sujet s'autoproclame prophète, capable de faire émerger dans « l'ouvert [de son] chant » l'étendue d'un « pays » [PC, AP, 267] :

Homme appartenant à la terre, comblé en mes artères par la chaleur de la terre, je veux la dévoiler dans l'ouvert du chant. Je veux la nommer, la fonder par la parole, dans le poème.

Homme de cette terre QUÉBEC, de ce « pays incertain », je veux nommer le pays, l'arracher aux serres du froid et de la nuit, le délivrer, dans mon

poème, de cette obscure parole qui gémit encore aux limbes de sa préhistoire.
[PC, AP, 267⁶⁸]

L'exercice de la nomination prend l'aspect d'un dévoilement⁶⁹ grandiose de la parole, qui se remarque formellement par la mise en majuscule de « QUÉBEC ». À la manière du détail signifiant, le syntagme renvoie directement à la province canadienne qui, ainsi hurlée (« QUÉBEC »), doit devenir « pays ». Plus loin, Chamberland insiste : « NOMMER LE PAYS, fonder l'espace de son cri [...] Et mon poème dira : nous, jusqu'à ce que le Saint-Laurent, enfin délivré, déborde vers la Mer et s'achève dans l'Homme » [PC, AP, 269]. Dans cette poésie du débordement, le renvoi à la province, à ses grands « froid[s] » et au « Saint-Laurent », exige la prise en compte de la géographie que le sujet appelle dans l'excès, par le relevé des éléments qui constituent son territoire. Maulpoix écrit à ce propos que

[...] le regard du poète n'est pas seulement un regard qui veille, c'est encore un regard qui *appelle*. La formule paraît curieuse : elle fait valoir un regard-voix qui constituerait comme l'instrument ou l'organe de la poésie, laquelle est à la fois ouverture de l'œil et de la parole, une forme d'attention qui parle, ou mieux qui rappelle à soi ce qui s'éloigne ou se disperse⁷⁰.

Dans le poème de Chamberland, la fondation du pays se résorbe dans le mouvement intermittent d'une parole qui progresse des « limbes » de sa « préhistoire » vers « l'ouvert » de son « chant ». L'organe vocal du sujet, dont le corps tout entier est

⁶⁸ Cet extrait et le suivant sont tirés d'un texte écrit en mai 1963 intitulé « De la forge à la bouche ». Il fait partie de la section « Autres poèmes » du recueil *Terre Québec* suivi de *L'afficheur hurle* et de *L'inavouable*.

⁶⁹ Il a déjà été dit que la Révélation apocalyptique est considérée comme un « dévoilement » qui permet de mettre en lumière les « ressources » de l'image poétique en ce qu'elles donnent à voir la présence de nouvelles *voies* et *voix* dans le territoire.

⁷⁰ Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, Paris, José Corti, 2005, p. 313.

intégré à la lutte, palpite au rythme des délimitations spatiales et existentielles que produit la nomination.

Dans les sections précédentes, nous avons prouvé que la parole poétique peut concilier l'espace référentiel et celui du poème. Par une relation réciproque entre les circonstances extérieures et les circonstances intérieures, l'énonciation de la spatialité s'est organisée à travers une fluctuation des points de vue. Il faut en cela rappeler que la production des lieux d'ancrage s'accomplit grâce à une focalisation et à une délimitation de la part des sujets. Cette mise en poésie de l'expérience de l'habitation prend en compte le sujet comme corps (voyant et parlant), qui agit comme médiateur entre le poème et la référentialité géographique. Plus encore, le regard que le sujet pose sur le monde ainsi que les multiples voix qu'il fait résonner à travers le territoire sont produits à partir de diverses stratégies d'énonciation qui embrassent le mouvement d'intermittence. Nous avons montré que la nomination, l'énumération et le caractère performatif de la voix poétique permettaient à un lieu d'être édifié et d'attribuer au sujet un espace dans lequel faire acte de présence.

À cet égard, le sujet québécois et chicano est plutôt un sujet-témoin de la spatialité qu'un sujet-vérité qui participe à la fonder de manière pérenne. Nous avons déjà affirmé que l'historicité entretenait des liens profonds avec les circonstances. Dans le cadre de cette thèse, ces dernières prennent la forme de conquêtes et de dépossessions territoriales qui ont des effets dans l'énonciation. En ce sens, même si nous avons pu relier la poésie à un désir de fondation, les possibilités de la parole québécoise et chicana demeurent souvent incertaines. L'intermittence s'intègre en cela au poème en tant que mode de survie plutôt que de glorification de la parole et du territoire. Par une hésitation entre deux focalisations (fusionnelle ou distanciée) avec le territoire, ou encore par un effet de suspension du sujet dans l'espace, la réconciliation

semble impossible. Pas de regard global sur le monde dans les poèmes. Le morcèlement des lieux ne se traduit pas par la prise en compte totale de l'espace habitable, mais par sa fragmentation.

C'est d'ailleurs ce que la mise en commun des multiples « morceaux » de l'Amérique nous aura permis de conclure dans ce chapitre : le branchement entre les divers espaces révèle un désir de témoigner de la difficulté à habiter le territoire nord-américain, et ce, sans oublier la singularité propre de chacune des communautés. La création de cette singularité, qui se remarque parfois par un rappel des ancrages référentiels, se rattache à une volonté des sujets de faire acte de présence, mais sans jamais pouvoir réellement s'installer dans l'espace qu'ils produisent.

L'intermittence désigne donc la condition intermédiaire du sujet chicano et québécois, en suspens entre deux états, dans laquelle il énonce son monde. Malgré le danger de la fragmentation, l'affirmation de sa dualité crée une pulsion motrice qui active le regard et la voix, qui ne se pensent pas dans un rapport de destruction, mais bien de survivance. En cela, le regard hésitant du sujet québécois et la voix éclatée aux quatre coins des États-Unis du sujet chicano indiquent une volonté de laisser une trace lisible dans un territoire avec lequel ils sont en inadéquation.

S'il n'est plus sacré, l'exercice de la parole demeure rattaché à une *activité* qui, elle, reste fondamentalement politique⁷¹. En effet, la distance entre le sujet et le territoire n'altère en rien le regard lucide et le *devoir* de dire des sujets. Le choc rend visible, rend lisible et crée du sens. Le rapprochement entre les différents extraits nous aura donc permis de constater que l'écartèlement du sujet n'égale que son désir de

⁷¹ Nous aurons l'occasion de réfléchir sur les liens entre poésie et politique dans la conclusion de cette thèse.

connexion avec l'espace nord-américain. Le sujet-témoin est donc aussi un sujet qui appelle ; il s'énonce dans le territoire et en dicte les contours, à cheval sur sa subversion (des formes, du langage, de l'être) et le désir de s'y brancher.

CHAPITRE III

Homelands

This is my home
this thin edge of
barbwire

Gloria Anzaldúa,
Borderlands/La frontera

Dans leur ouvrage *Border Theory. The Limits of Cultural Politics*, Scott Michaelsen et David Jonhson examinent les théories sur la frontière et sur la spatialité afin de repenser le concept de patrie (*homeland*) sous un autre angle que celui d'un retour à la terre. Ils expliquent que la patrie condense un désir de propriété à partir duquel l'Amérique est appréhendée selon une configuration uniforme qu'ils appellent « the border effect ». Ce dernier comporte plusieurs éléments dont la question du natal, l'essence d'un lieu habitable et distinct pour tout un peuple et, parfois, le retour à l'autochtonie¹ :

¹ La notion « d'indigenusness » est critiquée par les deux auteurs puisqu'elle opère comme traducteur universel anachronique, qui ne tient pas compte des différences modernes des communautés qui l'utilisent. Ils reprochent notamment à Anzaldúa de considérer le retour à l'autochtonie comme manière de cicatriser les blessures et d'unifier les différences américaines sans prendre en compte l'histoire particulière de chaque communauté. Comme ils l'expliquent, « a border is not something that can be crossed by one or the other self-enclosed cultural subject. Nor can all of these borders be assembled and gathered together into a still larger enclosure [...]. Instead, a border is always already crossed, without the possibility of the "trans" cultural [...] ». (Scott Michaelsen et David E. Johnson (dir.), *Border Theory. The Limits of Cultural Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 15.) Dans l'économie de cette thèse, « indigenusness » et autochtonie seront utilisés comme synonymes.

A transcultural or global « outer edge or border can also be considered an inner fold » (Derrida 1984: 14). They both involve the sensing of relationality *interpreted* as an exterior completeness and totality that, at one and the same time, *feels* interiorized – and this can be understood as the largest possible but still phantom effect of the project of bordering. It is a version of the « border effect » that produces a sense of individual cultural completeness, logically extended to its maximum – to the culture that is the combination of all independent cultures².

À différents niveaux, les littératures québécoise et chicana n'échappent pas à cette recherche d'une unité culturelle et identitaire qui traverserait les frontières modernes pour leur permettre de s'ancrer de manière homogène dans un territoire. Au cœur des lieux que les poètes reproduisent, on retrouve des espaces géographiquement définis et des imaginaires nationaux symboliquement et idéologiquement investis, qui concourent à définir un territoire emblématique³ voué à être défendu par un système de signes.

Or, nous avons déjà souligné, dans le premier chapitre, que l'Amérique du Nord est bâtie sur une hétérogénéité entre les différentes entités nationales et étatiques qui la composent. Les confrontations auxquelles la diversité des communautés en place a donné lieu ont permis de proposer un réinvestissement de la patrie. Les récents travaux sur la culture chicana, par exemple, mettent de l'avant une interrogation renouvelée des figures du *homeland* (tout particulièrement l'*Aztlán*), sous leurs formes

² *Ibid.*, p. 14-15.

³ Nous entendons le syntagme « territoire emblématique » comme figure spatiale consacrée par une tradition (chaque lieu rend compte d'une histoire bien particulière) et par une communauté qui, dans un cadre poétique, fonde le territoire sur un désir d'ancrage et d'édification d'un espace de sécurité. Par ailleurs, le territoire emblématique, tel que nous le comprenons dans le cadre de cette thèse, est aussi relié à l'expérience des sujets par la médiation symbolique qu'ils retransmettent dans leurs écrits. Voir à ce sujet Bernard Debarbieux, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'espace Géographique*, n° 2, 1995, p. 97-113.

transaméricaines. À cet égard, la communauté chicana se caractérise par une profonde ambivalence avec l'État-Nation ; elle se définit par le corps diversifié de sa présence dans le territoire, plutôt que de se situer à l'intérieur des frontières géopolitiques des États-Unis⁴. Nous avons parallèlement établi que les frontières provinciales du Québec ne justifient pas totalement le discours nationaliste qui, quant à lui, s'applique surtout à un État avéré. Ainsi, le décalage des expériences entre les deux communautés requiert une fois de plus de concevoir l'étude de la spatialité nord-américaine non dans son uniformité, mais dans ses clignotements à travers le continent.

Nous avons par ailleurs ajouté que la reconnaissance de l'espace national doit prendre en compte l'hétérogénéité des « nationalismes-imaginés », qui se trouve à la base du discours des poètes québécois et chicano. Puisque ces derniers écrivent à l'intérieur de limites mouvantes et proposent un témoignage qui rompt avec le concept d'État-Nation, leur poésie s'élabore à partir de ce que nous appellerons les « patries textuelles ». Le terme « patrie⁵ » sémantise une relation au territoire qui se pense à la jonction des représentations géographiques et de l'espace poétique, et active le sentiment d'appartenance. À l'inverse de la Nation, la patrie permet de réfléchir à l'expérience de l'habitation selon ses filiations métaphoriques et symboliques, plutôt qu'en fonction d'une législation géopolitique.

Dans ce chapitre, nous étudierons la patrie d'après les figures de l'*Aztlán* et du Québec. À la fois métaphoriques et référentielles, ces figures permettent aux communautés de lutter contre la dérive existentielle et d'interroger l'hospitalité d'un

⁴ Voir Monika Kaup, *Rewriting North American Borders in Chicano and Chicana Narrative*, New York, Peter Lang, 2001, p. 9.

⁵ Les expressions « patrie », « padresol », « mère patrie », « madre tierra » apparaissent en effet sous de multiples formes dans les écrits de chacun des poètes québécois et chicano à l'étude.

espace. L'entrecroisement des deux univers poétiques sera parallèlement l'occasion de mettre au jour les malaises et les ambivalences provoqués par la création de ces patries textuelles, à l'échelle des représentations individuelle et collective. Ces dernières seront en outre interrogées selon les déplacements qu'elles produisent, ainsi que la recherche d'une origine stable vers laquelle les sujets tendent. Nous verrons à ce sujet que le désir d'ancrage oscille entre un principe de stabilité, qui emprunte aux mythes et à l'autochtonie, et une ambition de se démarquer. Cette dernière se définit par l'explosion des frontières et par la mise en crise des représentations territoriales, ainsi que de l'expérience de l'habitation.

Errances et origine

Dans un premier temps, l'Aztlán représente le « berceau de l'indianité, ancrage de l'autochtonie auquel tous les immigrés [ont pu] se référer au plus dur de l'errance américaine⁶. » Lieu de naissance mythique des Aztèques, qui correspond aujourd'hui au sud-ouest des États-Unis, l'Aztlán inscrit les sujets dans *leur* monde et désigne le lieu à partir duquel ils peuvent intégrer le territoire. L'Aztlán est en outre un archétype qui possède une charge symbolique importante à la fois dans les cultures mexicaine et chicana, qui ne lui réservent cependant pas le même traitement. Du point de vue mexicain, l'Aztlán est perçu comme une abstraction historique passée, qui relate le mode de vie nomade des tribus mexica et aztèque de la région nord du Mexique à l'ère précolombienne. Quant aux Chicanos, ils récupèrent la figure dans une logique de légitimation identitaire pour délimiter, en termes géographiques, les contours « réels »

⁶ Elyette Benjamin-Labarthe, *Vous avez dit Chicano ?*, Bordeaux, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1993, p. 10.

de l'Aztlán perdu : la Californie, l'Arizona, le Nevada, le Nouveau-Mexique, et une partie du Colorado, de l'Oregon et de l'Utah. Dans les deux cultures, l'autochtonie est en ce sens glorifiée, à l'instar de l'errance à laquelle elle reste encore à ce jour associée.

Il est dit que les premiers arrivants mexicains, ancêtres des Mayas, Toltèques et Aztèques, seraient arrivés par la côte nord-est du continent américain. Sillonnant vers le sud, ils auraient migré à travers les volcans (*Ixtacsihuatl*, « femme blanche » ; *Popocatepetl*, « hauteurs fumantes ») et de nombreuses montagnes enneigées (*Sierras Nevadas*), à la recherche de *Tamoanchan*, qui signifie « Nous cherchons à rentrer chez nous ». *Kukulcan*, connu en nahuatl⁷ sous le nom de *Quetzalcoatl*, l'oiseau-serpent, était leur chef. Ils seraient venus à un endroit appelé le Territoire des Taupes, guidés par des astronomes qui disaient : « Quelque part nous élèverons une cité du soleil (*Tulan*), une demeure des dieux (*Teotihuacan*) ». Ils auraient continué à voyager, se remémorant chaque jour leur origine : les sept cavernes et le Pays des Hérons (*Aztlán*). Ils auraient erré à travers le Pays des Pêcheurs (*Michoacan*), la Terre des Couleurs (*Huehuetlapallan*) et les monts *Tarahumara*, jusqu'à ce qu'un jour, voyant un aigle, perché sur un *nopal* (cactus) et dévorant un serpent, ils se disent : « Voici la fin de nos pérégrinations. » C'est de cette manière qu'ils auraient fondé *Tenochtitlán*⁸. La recherche du lieu de résidence s'effectuait par un parcours au cœur du continent, du nord au sud, de l'est à l'ouest. Établis trop tôt, les clans étaient voués à l'errance perpétuelle. La fondation de l'espace habitable devait d'abord passer par un épuisement déambulatoire du territoire et, bien entendu, de la traversée de ses frontières :

⁷ Le nahuatl est la langue amérindienne (aztèque) parlée du Mexique.

⁸ Ce récit est largement inspiré de l'interprétation faite des migrations mexicaines de Sahagún (*Historia general de las cosas de la Nueva España*) par Kenneth White dans *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 259.

Avant de trouver leur lieu de résidence final, il fallait que chaque clan migre le plus loin possible vers le nord, le sud, l'ouest et l'est – jusqu'à ce qu'il atteigne, dans chaque direction, l'endroit où la terre rencontre la mer. Lorsqu'ils atteignaient un rivage, ils se retournaient et poursuivaient leur errance dans une autre direction⁹.

Ce grand mythe américain a cela d'unique qu'il présente le sujet dans une relation intime avec un territoire qui, sans être branché sur un imaginaire sédentaire, s'élabore sous la forme d'un mouvement de dérive et de recherche auquel il participe.

Ce désir d'adéquation avec l'espace nord-américain et de recherche d'ancrage malgré le sentiment d'exil est aussi présent dans la poésie québécoise. La consonance politique qui est présente dans les poèmes québécois des années soixante rend en effet compte d'un engagement envers un territoire que l'on souhaite indépendant politiquement, mais aussi culturellement du reste du Canada et de la France. Cet engagement récupère, de manière métaphorique, l'impression d'être exilé en ses propres terres et révèle une vive réaction des sujets contre une menace extérieure. À l'égal de l'*Aztlán* qui se pense d'abord en fonction d'un retour à la terre des ancêtres, la Terre Québec appelle un désir de fondation qui se développe dans une quête du natal, cependant différent de celui d'un retour à l'autochtonie. Cette quête doit être comprise comme l'ambition de sujets qui souhaitent se distinguer de ceux qui partagent ses frontières géographiques d'abord, culturelles et sociales ensuite. Le territoire se construit donc dans le désir d'un rayonnement total de la présence (collective et individuelle), qui avance « cinglant l'horizon » [PC, TQ, 34].

C'est en ce sens que le sujet mironien évoque son voyage de retour au lieu de sa naissance. Dans « Pour mon rapatriement » il écrit :

Homme aux labours des brûlés de l'exil

⁹ *Idem.*

selon ton amour aux mains pleines de rudes conquêtes
selon ton regard arc-en-ciel arc-bouté dans les vents
en vue de villes et d'une terre qui te soient natales

je n'ai jamais voyagé
vers autre pays que toi mon pays

un jour j'aurai dit oui à ma naissance
j'aurai du froment dans les yeux
je m'avancerai sur ton sol, ému, ébloui
par la pureté de bête que soulève la neige

un homme reviendra
d'en dehors du monde
[GM, HR, 87]

Cet homme « d'en dehors du monde » qui avance, de retour d'un long exil¹⁰, file la métaphore du sujet appartenant à un peuple « orphelin¹¹ ». Cependant, la terre « brûlé[e] » émerge d'une destruction qui n'est pas uniquement collective, mais aussi individuelle ; celle d'un corps « arc-bouté dans les vents », qui se dédouble physiquement et psychiquement. À la fois détaché de lui-même et du territoire, le sujet est écarté de ses origines et marginalisé dans une distance temporelle où il place l'objet de son désir (« un jour... »). Le rapport à l'altérité se distingue aussi en raison de l'anaphore « selon » et de l'évolution de l'adresse du « je » envers le « pays » et « l'homme ». Au centre de l'écart, « l'homme » (individuel et collectif) ne s'énonce pas au présent, mais est plutôt déchiré entre un passé et un futur dans lequel il plaide désespérément pour son retour (« Pour¹² mon rapatriement »). Comme une traversée

¹⁰ Voir l'article de Muriel Dominguez, « From Exile to Appartenance : The Poetry of Gaston Miron Reexamined », *The French Review*, vol. 67, n° 6, mai 1994, p. 1013-1023.

¹¹ Pour reprendre l'expression d'André Gaulin dans « De la poésie canadienne-française à la poésie québécoise », *Littérature Québécoise*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 127.

¹² Les italiques sont de nous.

temporelle à rebours, le « jour » nouveau est imprégné de ce fantasme de pureté qu'appelle aussi le récit chicano raconté quelques lignes plus haut. Amoureusement fusionné à sa terre « natale », le sujet peut enfin revenir de son « exil », « ému » et « ébloui » par la « pureté » sauvage du sol sur lequel il se (re)trouve, faisant intervenir les motifs essentialistes d'une filiation qui lui assurerait une origine sans faille.

Principes de stabilité

Cet horizon du passé rappelle parallèlement le mouvement de déclin que nous avons mentionné dans le deuxième chapitre. Nous soulignons à propos du mouvement qu'il permettrait aux sujets de témoigner de leurs expériences à travers les « ressources inattendues¹³ » de l'image qui dévoile, dans l'espace du poème, un autre monde dans lequel s'ancrer. Développée à partir de ce que Didi-Huberman appelle « l'horizon de mort¹⁴ », l'image ne peut mettre en scène

ni [le] néant, ni [la] plénitude, ni [la] source d'avant toute mémoire, ni [l']horizon d'après toute catastrophe. Mais [la] ressource même, [la] ressource de désir et d'expérience au creux même de nos décisions les plus immédiates, de notre vie la plus quotidienne¹⁵.

En cela, si l'errance est ici mythifiée, il n'en demeure pas moins que les représentations idéalisées qui ont été faites de l'*Aztlán* et du pays de Québec par l'entremise des poètes rendent compte d'un véritable désir d'ancrage qu'il serait naïf d'oublier. La stratégie

¹³ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 106.

¹⁴ *Ibid.*, p. 106.

¹⁵ *Ibid.*, p. 110.

mise en place dans les poésies chicana et québécoise des années 1960 consiste en effet à considérer le territoire géographique en le projetant sous la forme d'un véritable pays.

Chez les Chicanos, cette reprise du mythe est importante, dans la mesure où elle rejette certains aspects de l'héritage mexicain – qui n'admet pas l'Aztlán dans une optique géographique – par souci de légitimation d'un espace dans lequel la communauté chicana souhaite survivre. L'Aztlán est repensé sous une forme « réelle » par les auteurs chicanos, qui font bien paradoxalement du lieu de l'exil celui des origines. Conséquemment, nous retrouvons, condensés dans cet espace, tout à la fois « le peuple aztèque et le lieu d'ancrage de populations hispaniques, bien antérieures aux migrations anglo-américaines¹⁶. » Comme l'explique Elyette Benjamin-Labarthé,

les Mexicains de l'exil, ceux qui passent la frontière, ne se considèrent plus comme des immigrants, mais comme des autochtones victimes d'une colonisation interne, puisque le lieu de mémoire, Aztlán, légitime [pleinement] leur présence sur le territoire des États-Unis¹⁷.

La poésie chicana oscille de ce fait entre la nostalgie de son héritage mexicain et la séparation douloureuse d'avec le territoire, résultats des confrontations avec les États-Unis qui refusent, bien entendu, de leur restituer l'Aztlán. En littérature, la représentation du territoire de l'Aztlán est exploitée comme un projet qui renoue avec une utopie géographique qui remet au centre de leur préoccupation ce désir de propriété.

Or, ce projet reste l'apanage d'une infime partie de la communauté chicana, puisque peu de Chicanos ont entendu parler de l'Aztlán en ces termes. Ils ne le

¹⁶ Elyette Benjamin-Labarthé, *op. cit.*, p. 8.

¹⁷ *Idem.* Voir aussi Luis Leal, *Aztlán y México : Perfiles literarios e históricos*, Binghamton, Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1985, p. 9.

considèrent ni dans sa forme réelle ni comme un point sur la carte, mais plutôt comme une « métaphore¹⁸ » :

Chicano/a literature (specifically the one associated with the Chicano/a political movement of the 1960s) found in its indigenous past a world that provided symbolic and spiritual identities that gave the Chicano/a an added dimension to political and cultural consciousness. For Chicanos/as to provide meaning to their search for justice and equality in this country, it was imperative to rediscover their history and establish an identity¹⁹.

Le projet de l'Aztlán a donc été recomposé par des artistes et intellectuels ayant pris part à *El Movimiento* à un moment précis de l'histoire chicana. En exigeant la récupération immédiate du territoire comme Nation bien délimitée, ils ont fait de cette restitution une affirmation existentielle et collective, symbole de leur volonté de s'intégrer à un espace.

Les poètes font de l'Aztlán et de son lieu ancestral, Tenochtitlán, un point de repère principal dans la création de leur poésie, un « ici » qui relie la forme poétique aux formes territoriales. Au début des années soixante, période de la « Renaissance » de la littérature chicana²⁰, Delgado rédige un poème qui s'intitule justement « *Aquí* » (« Ici ») :

aquí... hoy... por siempre en adelante, nosotros,
bajo el sol de aztlán juramos unos a los otros

¹⁸ Adam Spires, « The Utopia/Dystopia of Latin America's Margins. Writing Identity in Acadia and Aztlán », *Canadian Journal of Latin American & Caribbean Studies*, vol. 33, n° 65, 2008, p. 107.

¹⁹ Jesús Rosales, « A sojourn of desire, cuando lleguemos : Chicano/a literature, a historical reflection », *Aztlán*, vol. 26, n° 2, 2001, p. 129.

²⁰ Miguel López, *Chicano Timespace. The Poetry and Politics of Ricardo Sánchez*, College Station, Texas A&M University Press, 2001, p. viii.

apoyo, cariño, respeto, confianza y carnalismo.
[AD, HLL, 37²¹]

*

ici... aujourd'hui... pour toujours au devant, nous,
sous le soleil d'aztlán jurons les uns aux autres
soutien, affection, confiance et camaraderie²².

« L'ici » représenté, point de repère « fraternel » et communautaire, est politique plutôt que géographique. Car si l'Aztlán possède des référents spatiaux, il demeure malgré tout sans frontière bien définie. Sorte de *no man's land* suspendu et interrompu formellement par les points de suspension, « l'ici » est tout aussi problématique qu'il est engagé politiquement. Le manifeste nationaliste chicano *El Plan Espiritual de Aztlán* (Le Plan Spirituel de l'Aztlán), adopté en 1969 lors de la First National Chicano Liberation Youth Conference, est d'ailleurs le préambule à ces aspirations politiques :

In the spirit of a new people that is conscious not only of its proud historical heritage but also of the brutal « gringo » invasion of our territories, we, the Chicano inhabitants and civilizers of the northern land of Aztlán from whence came our forefathers, reclaiming the land of their birth and consecrating the determination of our people of the sun, declare that the call of our blood is our power, our responsibility, and our inevitable destiny²³.

Outre son aspect politique, la figure de l'Aztlán est essentielle dans la mesure où elle se pense en termes de mouvements : « by the naming of Aztlán – the legendary ancestral home of the *Nahua* peoples – as the homeland of the Chicana/o community in the late

²¹ Cette citation est tirée du poème « Aquí », d'abord publié dans *Bajo el sol de Aztlán*, El Paso, Barrio Publications, 1973.

²² Il s'agit de notre traduction.

²³ Rudolfo Anaya et Francisco Lomeli (dir.), *Aztlán. Essays on the Chicano Homeland*, Albuquerque, Academia, El Norte Publications, 1989, p. 1.

1960s, focused upon borders, boundaries, ethnicity, and culture in such a way that frontier and *frontera* became key words for multicultural textuality²⁴. » La frontière, intégrée au processus littéraire, est comprise comme le lieu des transformations ethniques et géographiques qui modulent les représentations de l'Aztlán au fil du temps.

En 1971, Alurista publie son recueil *Floriscanto en Aztlán*, à l'apogée de l'existence de *El Movimiento*. Dans ses écrits, l'Aztlán devient la métaphore unissant les références aux indigènes aztèques et à la vie dans les *barrios*²⁵ chicanos des États-Unis. Référence spatiotemporelle qui prend ses racines à la fois dans un héritage passé et dans le présent quotidien des sujets, l'Aztlán, chez Alurista, fait aussi le pont entre les différentes langues (espagnol, anglais et dialectes indigènes). Dans son poème « flowers in the lake », le lieu disparu de l'empire Mexica (*Tenochtitlán*) est replacé dans son contexte géographique premier. Dans la vallée de Mexico et au milieu du lac Texcoco, Tenochtitlán est représenté à des fins de légitimation identitaire afin de prouver que la célébration de l'héritage aztèque est gage d'un ancrage au présent dans le territoire :

flowers in the lake
and swans
la saves y sus trinos [et leurs roucoulements]
the woods and the jungle
– concrete buildings
an eagle settled

²⁴ Kerwin Lee Klein, *Frontiers of Historical Imagination. Narrating the European Conquest of Native America 1890-1990*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 209. Cité par Eliza Barrera Cordelia, *Border Places, Frontier Spaces. Deconstructing Ideologies of the Southwest*, thèse de doctorat, San Antonio, University of Texas at San Antonio, 2009, p. 47.

²⁵ Le *barrio* fait référence aux quartiers mexicano-américains des États-Unis. Nous aurons l'occasion de l'étudier plus en détail dans le cinquième chapitre de la thèse intitulé « Urbanité ».

– *devorando a una serpiente* [dévorant un serpent]
 Tenochtitlán
 y el pájaro²⁶ rojo [et le pájaro rouge]
 el de pasión de tigre [lui qui a la passion du tigre]
 el que habló a tenoch [lui qui a parlé a tenoch]
 he has whispered
 and the caciques²⁷
 a las rejas de silencio [aux barreaux du silence]
 flores marchitas [fleurs fanées]
 in the lake
 we bleed
 a chorros [par giclées]
 de caliente rojura [de chaudes rougeurs]
 [A, FA, 39]

Comme nous l'avons écrit plus haut, l'errance aztèque prend véritablement fin lorsque le peuple aperçoit un aigle dévorant un serpent, perché sur le haut d'un cactus. Les références à l'autochtonie allèguent aussi la présence de « l'oiseau rouge », le Quetzalcoatl, qui s'adresse à Tenoch, chef mythique qui a dirigé son peuple de l'Aztlán vers Tenochtitlán, au centre du lac Texcoco. Dans ce poème, qui débute au moment de la fondation de Tenochtitlán, le lieu de naissance aztèque et, à plus large échelle, chicano, est modelé à l'image d'une plaie de laquelle le sang gicle, converti en un espace de sacrifice, d'enfermement et de flétrissement.

Chez Alurista, le territoire patriotique est donc aussi celui de la blessure. Si cette dernière renvoie toujours à un désir d'ancrage, elle fait ici office de frontière métaphorique entre les langues et les temporalités. L'intégration du passé dans le

²⁶ De nouveau apparaît l'ambiguïté du terme « *pájaro* », qui emprunte à l'anglais la synecdoque « *jailbird* ». En français, nous pouvons comprendre « *pájaro* » comme « prisonnier récidiviste ».

²⁷ Qui signifie « chef indien natif » à l'intérieur d'un territoire dominé majoritairement par la culture espagnole, ou encore « chef politique local » en Espagne et en Amérique latine.

présent (« he has [...] we bleed ») se remarque par le sacrifice des figures mythiques et du peuple chicano. Sous la forme d'offrandes mises à mort au milieu du lac, les sujets déversent leur sang dans ce qui paraît être un double rite de passage : celui, d'abord, du sujet qui récupère son patrimoine par son sacrifice métaphorique dans le territoire, s'inscrivant dans la lignée des grands héros mythiques. Puis, la traversée fait écho aux sacrifices perpétuels des immigrants qui passent la frontière, délaissant en chemin leur héritage passé. Plus encore, le passage entre l'anglais et l'espagnol rend compte d'une tension entre les différents idiomes qui sont intégrés au cœur de l'espace mis en scène. Comme lieu de leur réunion, le texte rassemble toutes les blessures et met au jour les passages douloureux de sujets, de langues et d'histoires tout en accentuant leurs contradictions. La figure de la frontière, structurellement intégrée dans l'écrit, est donc reliée à un passé qui n'appartient plus tout à fait au sujet (ni mexicain ni états-unien), mais que ce dernier réinvente afin de souligner les formes paradoxales et intermittentes de son existence.

Il faut par ailleurs ajouter que le sujet, chez Alurista, est un conteur qui dessine les contours de sa patrie en fonction d'anciens récits :

L'économiste, le sociologue, le démographe traitent de la [population], scientifiquement, et c'est heureux. Un peuple, en revanche, c'est une affaire à la fois plus sulfureuse et plus fantasque : une question de mythes et de formes. Sont demandées une légende et une carte. Des ancêtres et des ennemis. Un peuple, c'est une population, plus des contours et des conteurs²⁸.

À la fois chaman et mystique, le sujet devient un porte-parole identitaire qui subvertit l'ordre présent pour bâtir un territoire et renouveler son existence par le biais de la

²⁸ Régis Debray, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2011, p. 63.

parole. Le conteur fait le pont entre son extériorité et un espace qu'il juge légitime de manière à en changer la forme :

In the ethno-poetics and performance of the shaman, my people, the Indians, did not split the artistic from the functional, the sacred from the secular, art from everyday life. [...] The ability of story (prose and poetry) to transform the storyteller and the listener into something or someone else is shamanistic. The writer, as shape-changer, is a *nahual*, a shaman²⁹.

Ainsi considéré, le poème célèbre le sacrifice du lieu emblématique pour tout un peuple, mais permet également à un nouvel espace d'être formé et à un sujet d'apparaître. Le « grand conteur »,

s'enracine toujours dans le peuple [...]. Tous les grands conteurs ont en commun l'aisance avec laquelle ils montent et descendent les échelons de leur expérience, comme ceux d'une échelle. Une échelle qui s'enfonce dans les entrailles de la terre et qui se perd dans les nuages : telle est bien l'image d'une expérience collective [...] [qui] porte conseil [même] quand la détresse est à son comble³⁰.

Dans cet esprit, l'intégration de l'aspect chamanique à même le corps du sujet chicano l'autorise à renouveler les limites des lieux habitables et de la mère patrie.

La connotation charnelle avec laquelle il s'active à transformer le territoire se transpose directement du mythe à la matérialité du sol.

the homeland of my heart
misterio de caverna
mascara de sonrisas

²⁹ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 2007 [1987], p. 88.

³⁰ Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Ceuvres*, III, Paris, Gallimard, 2000 [1936], p. 140-141.

y llanto de garganta tras ojos tiernos
 the land of which my home is made
 fertilidad de lodo
 fortuna de maguey
 y pulque de arterias entre verdes fibras
 [A, FA, 86]

*

the homeland of my heart
 mystère caverneux
 masque de sourires
 et pleurs de gorge derrière des yeux ternes
 the land of which my home is made
 boue fertile
 fortune du *maguey*
 et *pulque* d'artères entre les fibres vertes³¹

Les termes indiqués en italiques dans le poème précédent sont reliés à un espace référentiel distinct. Le *maguey* et l'agave, plantes sacrées de la période préhispanique, servent aussi à la production du *pulque*, un breuvage alcoolisé laiteux produit au Mexique dans les *pulquerías* depuis des siècles. Caractéristiques de cette région, la plante, son liquide et sa production renvoient donc d'abord à l'âge d'or du Mexique, qui correspond à l'indépendance du pays et à la montée du nationalisme. Plante politique, mais aussi mythique, sa référence permet de récupérer la symbolique traditionnelle mexicaine pour l'appliquer aux ambitions présentes de l'ancrage du sujet chicano.

Parallèlement, la patrie (« homeland ») est contenue dans une « caverne » (« *caverna* »), derrière un « masque » (« *mascara* ») de sourires (« *sonrisas* »), de pleurs et de yeux ternes (« *de garganta tras ojos tiernos* »). Patrie cryptée, elle cache un secret dans le sol qui demande à être dévoilé. Le vocable « homeland » est encore plus révélateur,

³¹ Il s'agit de notre traduction.

puisqu'il signifie que la terre d'accueil s'écrit en anglais. Le lieu habitable est ainsi représenté à partir de l'image d'un contenant anglophone avec un cœur mexicain (« *pulque de arterias* »). Les référents mexicains témoignent d'un aller-retour entre le lieu de résidence dans sa totalité (« *homeland* ») et les fragments espagnols qui ne peuvent être pensés que dans la fragmentation. L'accumulation des images se rapportant à l'univers latino-américain (« *fertilidad de lodo / fortuna de maguey / y pulque de arterias entre verdes fibras* »), qui fait suite au vers « *the land of which my home is made* », est exemplaire de la difficulté à concevoir un territoire autrement que dans une intermittence. De ce fait, le poème devient l'alcôve par excellence dans laquelle représenter tout le paradoxe de l'existence des sujets chicanos, à l'image de la « caverne » qui leur fait office de lieu de résidence.

La notion de « terre » (« *land* »), dans la culture chicana, est synonyme de « patrie » à partir de laquelle le sujet peut articuler son individualité à sa collectivité³². Sa représentation est donc un moyen de valider le sentiment d'appartenance à un groupe et symbolise une nouvelle avenue pour le sujet qui souhaite exprimer son identité. Il faut aussi indiquer que cette « terre » présente de multiples tensions avec l'altérité. Ces dernières ne découlent pas uniquement de confrontations récentes avec les États-Unis, mais s'inscrivent dans une filiation avec les peuples autochtones, qui distingue la communauté chicana des Québécois :

« *Land* », once again in the history of the poor and dispossessed, parked demands for reform and chance. « *Land* » again incited the sense of rightness and passion for justice necessary in engendering political action. [...] The claim for land [...] mark[s] a point of connection between Chicano discourses and those of other postcolonial groups. As with those other

³² Elena, Avilés, « *Harverstin a Chicana Cultural Landscape : The Manipulation in Sandra Cisneros "Hollering Creek"* », dans Imelda Martín-Jundquera (dir.), *Landscapes of Writing in Chicano Literature*, New York, Palgrave MacMillan, 2013, p. 24.

groups, the claim to land walked hand in hand with hearkening to cultural and indigenous antecedents³³.

Chez les Chicanos, le désir de recreation de l'Aztlán s'inscrit dans une récupération des traditions indigènes³⁴ dans lesquelles ils puisent un rapport hybride avec le territoire, puisqu'ils peinent à recevoir une pleine légitimité en raison de leur statut d'« aliens » (qu'il soit réel ou le fruit du stéréotype).

Il émerge donc des écrits une conception de l'origine autochtone toujours déjà endeuillée, notamment par le contexte d'écriture et les différents héritages dont s'inspire la littérature chicana :

Certes, une réalité est à l'origine de cette double invention, et lui fournit sa matière première et son objet. Mais elle peut engendrer aussi fantasmes et illusions : fantasme indigène, d'une société ancrée depuis des temps immémoriaux dans la pérennité d'un territoire inentamé au-delà duquel rien n'est plus véritablement pensable [...]. Le fantasme des indigènes est celui d'un monde clos fondé une fois pour toutes, qui n'a pas, à proprement parler, à être connu. On en connaît déjà tout ce qu'il y a à en connaître : les terres, la forêt, les sources, les points remarquables, les lieux de culte, les plantes médicinales, sans méconnaître les dimensions

³³ Rafael Pérez-Torres, *Movements in Chicano Poetry. Against Myths, Against Margins*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 56-57.

³⁴ Il faut cependant faire attention à la légitimité de ces références à l'autochtonie par les poésies chicana comme québécoise à des fins de recouvrement du territoire. Comme Monika Giacoppe l'écrit : « Of course, although the claiming of a privileged link to the land is a valuable move for budding nationalist movements, it is nevertheless a problematic gesture. After all, Chicanos and Québécois have been both oppressors and oppressed. French and Spanish settlers dispossessed (and intermarried with) Native peoples who had occupied the territory for hundreds, if not thousands, of years. » (Monika Giacoppe, « "Lucky to be so bilingual" : Québécois and Chicano/a Literatures in a Comparative Context », dans Winfried Siemerling et Sarah Phillips Casteel (dir.), *Canada and its Americas*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2010, p. 191.)

temporelles d'un état des lieux dont les récits d'origine et le calendrier rituel postulent le bien-fondé et assurent en principe la *stabilité*³⁵.

Cette citation de Marc Augé fait écho aux multiples critiques de l'esprit essentialiste de la *Raza Chicana* qui ont été formulées depuis les trente dernières années :

This exclusivity implies that the rule of Chicano identity is not to be among others, but to be among Chicanos : it is constitutive of an enclave. [...] The cultures in contact, then, in the sixteenth century, like *Criticism in the Borderland's* understanding of Chicano culture today, apparently maintain their respective purities, their identities, without and before the other - a kind of aboriginal Native American *mestizaje* that in its aboriginality becomes pure [...]³⁶

Si cette conception essentialiste a montré des signes d'épuisement très tôt à l'intérieur de la communauté, elle se base néanmoins sur un principe de stabilité important. Celui-ci s'inscrit dans le projet commun des Chicanos de dire l'espace habitable et de le défendre, et ce, en rejetant « l'impureté » des populations extérieures qui ne se rattacheraient pas à la « Race » (*Raza*) chicana.

La relation avec cette terre autochtone qui leur devrait être d'emblée promise a d'ailleurs eu des effets esthétiques dans les textes. L'ancrage dans la terre patrie est soutenu par un lyrisme poétique qui évoque le « chant » des littératures et des cultures qui sont venues avant :

la casa de mi padre
la de las alcobas mil
my people will sleep
cama de piedra

³⁵ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, le Seuil, 1992, p. 59.

³⁶ Scott Michaelsen et David E. Johnson (dir.), *op. cit.*, p. 17.

tierra mojada – our floor
 y palmas verdes – our roof
 the cantos
 corridos y jaranas
 boleros
 baladas tristes
 and the melancholia of our passion
 to announce our arrival
 la hacienda
 y sus portones abiertos
 open and waiting for La Raza
 to dwell
 in space
 to draw form
 and shape
 dimensions three
 en la casa de mi padre
 [A, FA, 27]

*

la maison de mon père
 celle des chambres par milliers
 mon peuple dormira
 lit de pierre
 terre humide – notre sol
 et palmes vertes – notre toit
 les chants
corridos et jarana
boleros
 ballades tristes
 et la mélancolie de notre passion
 pour annoncer notre arrivée
 la *hacienda*
 et ses portes ouvertes
 ouvertes et attendant la *Raza*
 pour habiter
 dans l'espace
 pour dessiner une forme
 et façonner
 trois dimensions

dans la maison de mon père

Dans ce poème d'Alurista, on remarque un transfert du lieu mythique, associé à la légende fondatrice du peuple aztèque, vers l'alcôve familière et religieuse de la maison du père.

Celle-ci condense des représentations de l'espace qui entretiennent des rapports étroits entre les sujets et le contexte sociohistorique des années 1960. En cela, les lieux deviennent

des utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés hors de tous les lieux et ce même s'ils sont localisables. [...] [Ils sont en somme] une sorte de description systématique qui aurait pour objet, dans une société donnée, l'étude, l'analyse, la description, la « lecture » [...] de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons [...]³⁷

La « *casa de mi padre* » du poème d'Alurista relie de ce fait le lieu habitable à l'espace sacré de Dieu. Plus largement, la maison rejoint l'idée du sacrifice telle que nous l'avons développée plus tôt dans l'analyse, à savoir qu'elle relie l'acte sacrificiel au lieu de naissance de la *Raza*³⁸. L'appareil mémoriel et politique est activé par la

³⁷ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits 1954-1988*, tome 4, Paris, Gallimard, 1994, p. 755-756.

³⁸ La *Raza* se rapporte, dans son sens le plus large, à la communauté hispanique, mais est le plus souvent utilisée pour faire référence à la communauté chicana. Parfois synonyme de *el pueblo* (le peuple), il s'agit d'une auto-référence des Chicanos à l'intérieur de leur cercle social (de la même manière que la communauté juive, par exemple, fait référence au *goyim*). Nous pouvons littéralement traduire la *Raza* par la « race ». Cette traduction est cependant incomplète, puisqu'elle ne capture pas les subtiles connotations implicites au terme ; « folk », du côté anglophone ou, plus simplement, « communauté », seraient de meilleures traductions. Interprétation libre de Cordelia Candelaria, *Chicano Poetry. A Critical Introduction*, Westport, Greenwood Press, 1986, p. XV-XVI.

réunification de l'héritage indigène et chrétien dans le but ultime de créer un espace où les populations présentes et futures pourront s'ancrer. Toutefois, seul le peuple chicano est convoqué dans son texte. Il faut en cela rappeler que plusieurs critiques ont remis en question *El Movimiento* en lui attribuant un caractère essentialiste ou, plus largement, le vœu d'une pureté raciale³⁹ qui aurait exclu tous les *non-Chicanos* des États-Unis à l'intérieur de la « maison du père ». Le vœu pieux d'intégration des « autres voix » dont il était question dans le second chapitre ne se rapporte au final qu'à une seule voix⁴⁰, excluant ceux qui ne se proclament pas fondamentalement Chicanos. Un souhait tout à fait légitime si l'on se concentre simplement sur ce désir de survivance

³⁹ Comme le problématise Paul Allaston, « [t]he idealization of the indigenous past failed to address or admit the competing historical narratives grouped under the Aztlán rubric. Chicano/as uses of Aztlán may not align with Aztlán symbolic function in Mexico, where it has signified the pre-Columbian base on which modern national unity is to be constructed. The original adherents of Aztlán also failed to interrogate Aztlán function as a master narrative of *Chicanismo*; not all Mexican Americans were granted access to Aztlán. [...] The constant revisions of Aztlán confirm the observation made in Rudolfo Anaya's 1976 novel, *Heart of Aztlán*, that new generations need to unravel the meanings of the Aztlán legend. Arrizón (2000) argues that the genealogy of Aztlán now not only redefines the spaces in which Chicano/a critical and creative practice emerge but also influences diverse modes of Chicano/a cultural identification, from the ethnonationalist to the radical feminist and the queer. A constantly contested and transmutable place, utopian destination, and metaphor for collective politicization, Aztlán continues to serve diverse aspirations. » (Paul Allaston, *Key Terms in Latino/a Cultural and Literary Studies*, Malden, Blackwell Publishing, 2007, p. 25.)

⁴⁰ Excluant la voix des *autres* communautés latino-américaines, qu'elles soient cubaines, colombiennes voire d'origine mexicaine mais ne se réclamant pas du Mouvement *per se*. Nous pouvons relever une réaction similaire de la part des communautés francophones du reste du Canada envers le Québec, tout particulièrement après la Révolution tranquille, mais aussi des communautés juives et anglo-saxonnes – pour ne nommer que celles-ci – à l'intérieur des frontières de la province. Si les années soixante ont créé un sentiment d'exaltation nationaliste surtout partagé par les Québécois de langue française, la diversité culturelle et langagière du Québec dépasse bien évidemment la conception d'un « nous » unifié dans le combat pour un « pays », une divergence idéologique et artistique importante qui est déjà présente à l'intérieur du corpus ici étudié. Les nuances que nous apportons dans cette thèse ne sont ainsi pas totalement représentatives de la réalité de l'époque. Néanmoins, elles tentent de montrer les subtilités que la poésie déjà apporte, afin de donner une conception plus éclairée de ces rapports complexes entre les communautés.

d'un peuple, mais qui pose problème en regard d'une conception de l'Amérique en tant qu'espace hétérogène :

L'identité, le regroupement peuvent-ils se faire sans victime, sans le sacrifice d'un étranger désigné ? Peut-on rêver d'un pays qui naîtrait dans le sacrifice de la pureté ? Car c'est le fantasme de pureté qui exige une catharsis, une scène de purification et d'exclusion⁴¹.

Or, si nous pouvons prêter à Alurista l'intention d'homogénéiser les groupes qui composent la *Raza*, il le fait surtout dans un esprit d'universalisation des luttes pour la Cause chicana.

Le poète problématise la figure de l'*Aztlán* par le déplacement des préoccupations « réelles » de la communauté vers une unification de la collectivité comme métaphore :

With the sustained growth of the Latino population in the American Southwest, it follows that the marginalized will one day form the majority. Though current trends in immigration suggest a future homeland for Latinos north of the border, it remains clear that presently this homeland bears no relation to *Aztlán's* promise of cultural restoration. First popularized by Alurista (*Aztlán's* poet laureate) in the « Plan espiritual [...] », the resurrection of the term « *Aztlán* » was meant to unite Chicanos spiritually and politically in an effort to reclaim their land. However, only 20 years into the revolution even Alurista must concede that « *Aztlán* is the territory occupied by the norteamericanos and the capitalist Mexicanos on the borderland between the U.S. and Mexico. [...] at worst, *Aztlán* is a long lost legend that has become a nightmare embodied and disguised in the so-called "American Dream" » (1988, 87, his emphasis).

Alurista problématise l'expérience du point de vue humain plutôt que d'interroger le conflit à partir des tensions purement politiques et sociales adaptées à la seule période des années soixante. Dans son poème non publié, « *History of Aztlán* », il décrit le lieu

⁴¹ Nicolas Lévesque, *Les rêveries de la Plaza St-Hubert*, Montréal, Nota Bene, 2011, p. 27.

sous sa forme abstraite et ouverte, et non sous celle d'un territoire fermé à une universalisation des luttes, mettant l'accent sur le caractère transnational de l'expérience chicana. Comme l'écrit Monika Kaup: « [there is no] nostalgia of the "lost" land, Aztlán, but a deeper, older, transamerican vision⁴². » Par ses « *portones abiertos* », la « *casa de mi padre* » est donc commune à tous les Chicanos de la *Raza*, mais aussi aux opprimés qui résident sur le continent américain, où le terme « *hacienda* » s'intègre à ce vœu communautaire. En tant qu'habitation qui peut accueillir plus d'une famille au centre d'un large domaine – ranch ou plantation – la « *hacienda* » offre, de la même manière que l'église, un accueil gratuit aux plus démunis. Comme dans tout héritage christique, le lieu est rudimentaire : lits de pierres, sol humide et toit de palmes, la maison du retour est humble. En cela, elle accueille par milliers les sujets qui reviennent de l'exil associé au préalable à l'Aztlán. La maison du père symbolise de ce fait le lieu où la *Raza*, attendue et souhaitée, pourra venir se reposer pour se constituer un avenir. En cela, elle représente littéralement la création du lieu de résidence et témoigne de cet espace frontalier qui métamorphose, d'une part, ceux qui la traversent et, d'autre part, les espaces physiques et poétiques : « to dwell / in space / to draw form / and shape / dimensions three » [A, FA, 27].

En outre, les chants et les ballades tristes sollicités (« *corridos* » et « *jarana* », « *boleros* ») dévoilent l'influence d'un héritage oral qui est thématiquement mis à profit afin de transmettre l'histoire chicana, traversant les frontières génériques : « this influence is as clearly marked and poetically negotiated [...]. [Rather, he is] engaged with a collage of influences, none really master precursors, from pre-Hispanic, indigenous poetics [...], in search of a sustaining tradition⁴³. » Le *jarana*, instrument à

⁴² Monika Kaup, *op. cit.*, p. 9.

⁴³ José Eduardo Limón, *Mexican Ballads, Chicano Poems : History and Influence in Mexican-American Social Poetry*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1992, p. 91.

cordes du Mexique, le *bolero*, probablement la plus connue des danses d'inspiration espagnole, et les *corridos*⁴⁴, ballades folkloriques mexicaines ayant pour but de transmettre, par le biais de la musique et du chant, une information historique ou événementielle, contribuent à enrichir le poème des différentes traditions orales et folkloriques.

Erlinda Gonzales-Berry observe que « many of today's poets were undoubtedly nourished on *corridos* and popular verse forms which abound in oral tradition⁴⁵ ». Ces propos sont appuyés par Sergio Elizondo⁴⁶ qui souligne l'influence des *corridos* chez des poètes tels Alurista ou encore Abelardo Delgado. Le sujet du poème d'Alurista récupère le caractère « pédagogique » du *corrido*, mais sans en emprunter directement la forme. On remarque que le sujet ne raconte pas directement un événement historique, mais qu'il s'applique plutôt à rappeler la tristesse des ballades et « the melancholia of [their] passion⁴⁷ ». Considérant l'émotion plutôt que l'aspect historique du *corrido*, celui-ci est associé au vœu d'ancrage dans le territoire : sans référence à un lieu géographique précis, le poème se développe plutôt autour d'un désir qui s'élabore dans la tentative de se démarquer (« [to] shape / dimensions »). La transmission de l'expérience avec la patrie supplante donc sa description. De la même manière dont l'Aztlán ne peut, de façon certaine, être dessinée sur une carte, la relation des sujets

⁴⁴ Pour une analyse plus poussée de l'intégration des thèmes folkloriques, de la structure et de l'histoire des *corridos* à la poésie chicana, voir les excellents essais d'Américo Paredes *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border*, Urbana, University of Illinois Press, 1976 et *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*, Austin, University of Texas Center for Mexican American Studies, 1993.

⁴⁵ Erlinda Gonzales-Berry, « Perros y Antiperros : The Voice of the Bard », *De Colores*, vol. 5, 1980, p. 45.

⁴⁶ Sergio Elizondo [interviewé par Juan Bruce-Novoa], dans Juan Bruce-Novoa, *Chicano Authors : Inquiry by Interview*, Austin, University of Texas Press, 1980, p. 73.

⁴⁷ José Eduardo Limón, *op. cit.*

poétiques avec l'espace se fait dans l'expérimentation intermittente du langage (qui se meut de l'anglais à l'espagnol), des traditions et des héritages culturels et religieux. En définitive, le poème qui représente l'Aztlán ne renvoie à aucun lieu précis, mais signale une présence certes renouvelée, mais toujours incertaine.

Disjonctions

Chez les poètes québécois, l'ancrage dans le territoire se forme d'abord à partir d'une violente démarcation de la « Terre Québec » par rapport au reste du continent. Dans la poésie de Paul Chamberland, ce désir s'exprime par la brutalité du verbe, explosion virulente de la parole qui recherche son passé et sa terre :

bailleurs de fonds tous ces oiseaux qui sont venus nous ficher l'aube au
 corps un matin
 rupture des prisons blessure ardente au cadavre blêmi de la ville
 il nous fallait ces cris d'avril tous ces miroirs en feu aux lèvres du ciel émigré
 sur nos toits
 pour forcer l'hiver et la mort jusqu'au plus obscur de nos os
 peuple enfin radiant l'espace de chemins guerriers
 ah blé chaleur et table épaisse rituel
 des sols noirs et gras tout le ciel
 d'un jet dans nos labours
 ah la danseuse incendiaire au long du fleuve
 artériel notre corps notre été retenti
 jusque dans la moelle l'espace
 notre patrimoine sous les quatre épées du vent
 et les forêts les banquises les Gulfs-Stream
 cinglant l'horizon de nos semailles
 l'infini au poignet tournemain des étoiles
 NOUS rançonnerons aux cents nuits
 la TERRE QUÉBEC
 [PC, TQ, 33-34]

Cet extrait du poème « Les nuits armées (poème de la sentinelle) » utilise le vers comme une stratégie militaire afin d'ériger un pays symbolique, dont l'histoire nous rappelle que la fondation n'aura jamais politiquement eu lieu. La tonalité violente et engagée s'affirme dans une poésie guerrière qui se porte à la défense du territoire. À la manière de Roland Giguère qui « *[se] souvien[t] avoir déposé des mines un peu partout / à l'intérieur / pour voir le sang mêlé à des corps étrangers / histoire de voir*⁴⁸ », le poème expose la présence du « nous » et de la « Terre Québec » sous la forme d'une explosion. Ces deux éléments du texte, images « radiantes » contre agressions, se font aussi formellement voir et entendre par l'usage des majuscules. Ce faisant, elles agissent également à l'instar de la « sentinelle », c'est-à-dire comme un soldat dont la fonction est d'être aux aguets, vigile au front d'un lieu occupé par l'armée.

De la parole au cri, l'actualisation de la présence dans le territoire se fait par la réflexion entre deux états de la voix qui participent à démarquer la « terre » patrie devenue majuscule. À l'égal de l'espace, la « terre » est par définition une pure abstraction métaphorisant l'existence de l'homme. Espace sur lequel ce dernier vit, elle ne devient lieu que dans la mesure où un sujet en fait empiriquement l'expérience. À la fois création et expérimentation, elle est par ailleurs une matière solide avec laquelle on fabrique des objets et cultive la nourriture. Le « patrimoine » à protéger s'étend aux « sols noirs et gras », du « blé » aux « forêts » et « banquises », en passant par les « Gulfs-Stream ». Ces images, qui réfèrent d'abord à un imaginaire et à un territoire référentiel propres au Québec, se basent aussi sur des éléments géographiques précis. Plus encore, par son lyrisme et l'image des « quatre épées du vent », laquelle renvoie aux quatre points cardinaux et à une tendance vers « l'infini », le poème se place dans un rapport intermittent à « l'horizon » et dans la proximité des petits détails du quotidien. La force incantatoire du poème, qui illustre la patrie habitable dans un horizon d'espoir et

⁴⁸ Roland Giguère, « Yeux fixes », *L'âge de la parole*, Montréal, TYPO, 1991 [1965], p. 89.

d'avenir, célèbre en ce sens le potentiel de l'écriture poétique à faire émerger une parole qui appelle les transformations sociales et politiques⁴⁹. La trajectoire inscrite dans l'espace du poème s'institue dans une pulsation « artériel[le] » des corps, par l'image d'un cœur qui expulse le sang afin de continuer à vivre et à engendrer la « rupture des prisons ardentes ».

Toutefois, pour faire « retenti[r] » les sujets « jusqu'à la moelle » de « l'espace », Chamberland effectue une descente en creux dans le territoire, dans « les termes d'une géographie de l'interdiction » [PC, I, 174]. Cette expression, tirée de son recueil *L'Inavouable*, illustre à merveille le tiraillement entre ce désir d'une prise de possession totale du lieu de naissance et la conscience que l'habitation et la création de la patrie ne se font que dans l'intermittence :

mais ce ne sont là que de mauvaises métaphores, n'en doutez pas, je
cherche mes mots comme l'on cherche la clé perdue il faudrait remonter
l'enfance et piller les jardins défendus les parents défendent de
transgresser l'enclos familial hors de l'enclos point de salut, *amen*
mon enfance, c'était ainsi je peux en parler dans les termes d'une
géographie de l'interdiction les barrières étaient transparentes, [...]
l'enclos était tout tracé [PC, I, 174]

Les « mauvaises métaphores » indiquent ici un rapport inadéquat entre les signes langagiers et la mise en scène de l'espace de l'enfance. Preuves d'une résistance poétique aux « enclos » des définitions toutes faites et autres enfermements imposés (existentiels ou géographiques), le poème met en scène la rupture des interdits. Ces derniers sont précisément décrits sous la forme d'images qui invitent à la transgression : la prison familiale et religieuse, la frontière entre le monde de l'enfance et de l'âge adulte. Parallèlement, le souhait de la « traversée », bien que signifié sous

⁴⁹ Gilles Marcotte, « Autour de l'Hexagone », *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 113-149.

une forme métaphorique « mauvaise », est néanmoins filé jusqu'au « tracé » de l'enclos dans lequel le sujet se voit proscrit très tôt dans sa vie et qu'il se doit de faire implorer. Ce rapport à la marginalité, indiqué par l'image de la barrière transparente, signale toute la difficulté de dépasser sa condition et de fonder une patrie habitable alors que les interdits sont absorbés dans le corps du sujet dès sa naissance.

Le sujet qui habite la terre québécoise se retrouve sans cesse déchiré entre l'expérience douloureuse qu'il fait de la terre et l'espoir qu'il a de sa réconciliation avec celle-ci. Si le poète chante une patrie nord-américaine qu'il souhaite posséder, il arrive parfois qu'il soit confronté à une Amérique étrangère, faite de paysages de désolation et en perte de ses repères.

Paul-Marie Lapointe, par exemple, a bien montré l'aspect aliénant de ces complexes rapports avec la patrie :

ce continent me trahissait
j'étais prisonnier de ses pores
prisonnier de ses blessures
plaie quotidienne d'un espoir
ce continent me trahissait ce pays ce cercueil
par le clocher la sentinelle
par la matraque et la plume
et la hanche portant sa fillette scalpée
les amours fleurissaient dans le fumier
pivoines de la folie
[PML, CPA, 198-199]

Lapointe reprend ici l'image de la sentinelle pour la transformer en figure de répression. Ce faisant, il rend compte de manière bien plus subtile de l'asservissement des sujets à ce continent qui les tient « prisonnier[s] de ses pores ». La terre personnifiée

sous les traits d'une entité vivante qui dévore ses habitants⁵⁰ est aussi celle qui exprime la « trahison ». Répété deux fois, le terme symbolise le paradoxe d'une blessure d'ancrage ; là où l'habitation aurait dû être « espoir », elle devient « plaie quotidienne » dans ce « pays ce cercueil ». Pas question pour Lapointe de mettre totalement à sac le passé afin de renaître à neuf. La particularité de sa poétique se trouve plutôt du côté d'un pays qui, certes, renaît de ses cendres, mais qui accueille néanmoins les vices du territoire : fait de « sentinelle », « matraque », « scalp[pe] » et « clocher » que même la « plume » ne peut sauver, il souligne à grand trait le malaise des « pivoines de la folie » ayant « fleur[i] dans le fumier ». L'origine est de ce fait entachée des excréments du passé et d'une aliénation qui demeure indissociable de l'existence des sujets. Le sentiment de claustration du « je » est moins spatial que mental : c'est par la religion (« clocher »), liée par l'espace à une « sentinelle », ainsi que par une référence au scalp que la répression a lieu. L'avenir, chez Lapointe, est ainsi faite de violences et de deuils.

De façon similaire, Jacques Brault prend ses distances envers les thèmes de l'enracinement et du natal, par la mise au jour d'un pays et d'une humanité à l'agonie : « Pays natal où est-ce un moindre mal / qu'invente la détresse » [JB, MF, 319]. Par sa tonalité sobre, ce très court poème présente le « pays natal » comme une conséquence directe d'une « détresse ». L'ironie du poème se remarque en raison du « où » et de son homonyme (« ou ») : syntaxiquement, il indique la conjonction reliant deux mots et soulignant un choix. Par définition cependant, le pronom relatif sert généralement à l'expression du lieu ou encore, sous sa forme adverbiale, à interroger une position dans l'espace. Le syntagme « où est-ce » met en doute à la fois la présence et la localisation de ce « pays » en « moindre mal ».

⁵⁰ Nous aurons l'occasion d'analyser plus en détail l'image de la « peau » en tant que personnification du lieu dans la sous-section « *Barrio* » du cinquième chapitre de la thèse.

Bien paradoxalement par ailleurs, le « pays natal » est indiqué en qualité de lieu sans référence précise. Si l'on considère le « pays » à l'égal d'un territoire habité par une collectivité et constituant une réalité géographique dénommée « Nation », celui-ci est hautement problématique dans la poésie de Brault. La terre Québec n'est plus celle qui se rapporte à un héritage et à des traditions de l'histoire du Québec reconnaissables et glorifiées, mais bien à un état d'inconfort transitoire qui conteste l'émergence même de toute Nation, ainsi que le refus des thèmes fondateurs qui y sont rattachés. Comparé à Chamberland, par exemple, Brault ne s'appuie pas sur un désir de révolution et de démarcation afin de s'appropriier le « natal ». À l'inverse, chez l'auteur de *Moments fragiles*, « la langue et l'histoire se définissent sur le mode du transitoire, tel un espace de seuils et de stations où cheminer, alors que l'on insiste sur l'importance de l'épreuve même que constitue la traversée⁵¹. » Le pays à l'expérience douloureuse possède la même exigence sacrificielle que celle représentée dans le poème d'Alurista « flower in the lake », à la différence que le sacrifice métaphorique chez Brault ne s'inscrit pas dans la lignée des grands héros mythiques qui risquent leur vie pour leur patrie. Plutôt, la difficulté existentielle se trouve chez lui dans un malaise à habiter le monde, sans l'adoration fusionnelle qui lie le sujet à la terre qui l'a vu naître.

Les épigraphes de « Suite fraternelle » sont révélatrices de ce paradoxe qui situe le sujet entre la nécessité et le désir d'appartenir à une terre et sa remise en cause : « Ubi

⁵¹ Évelyne Gagnon, *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 72 ; Karim Larose, « Gaston Miron et Jacques Brault : langue natale et horizon de parole », dans *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 313-389.

*bene, ibi patria.*⁵² / En réalité, la patrie est aussi là où l'on est très mal...⁵³ [JB, M, 59].
L'inconfort présent dans ce dernier vers est à la fois physique, intellectuel et moral.
Nous retrouvons, dans plusieurs de ses poèmes, une critique de la pauvreté culturelle,
de la rudesse du territoire et, plus largement, de l'Amérique, qui impose une distance
entre le sujet et l'espace :

Non ne reviens pas Gilles en ce village perdu dans les neiges de la Terre
Promise
Ne reviens pas en ce pays où les eaux de la tendresse tournent vite en glace
[...]

Pays de pâleur suspecte pays de rage rentrée pays bourré d'ouate et de
silence pays de faces tordues et tendues sur des mains osseuses comme une
peau d'éventail délicate et morte pays hérissé d'arêtes et de lois coupantes
pays bourrelé de ventres coupables pays d'attente lisse et froide comme le
verglas sur le dos de la plaine pays de mort anonyme pays d'horreur
grassouillette pays de cigales et de cristaux de briques d'épinettes de grêle
de fourrure de fièvre de torpeur pays qui s'ennuie du peau-rouge illimité
[...]

Il n'a pas de nom ce pays que j'affirme et renie au long de mes jours

mon pays scalpé de sa jeunesse
mon pays né dans l'orphelinat de la neige
mon pays sans maisons ni légendes où bercer ses enfans
mon pays s'invente des ballades et s'endort l'œil tourné vers des amours
étrangères
[JB, M, 65-67]

⁵² Littéralement « Où le bien est, est le pays » ou encore « où je suis bien, il y a le pays ». Ces exergues sont tirés du recueil de poèmes *Mémoire* dans *Poèmes I*, Saint-Lambert, Le Noroît / La table rase, 1986 [1965]. Ils s'inspirent des vers de Ilya Ehrenbourg.

⁵³ Difficile de ne pas penser au célèbre vers de Saint-Denys Garneau, « je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise », qui illustre aussi l'inconfort du poète à se trouver une position et un ancrage confortable à l'intérieur d'un espace.

Le sujet du poème s'adresse à Gilles, le frère tué en Sicile dans les champs de bataille. Le « pays » décrit se construit en outre dans une double distance : géographique d'abord (« ici », fausse terre promise de ce côté-ci de l'Atlantique) et « fraternelle », la mort ayant emporté le frère. À partir de l'absence et dans l'écart que produit la mort, le sujet développe une conception de l'espace qui se pense à l'intérieur d'un paysage qui condense une série d'oppositions, à commencer par l'expérience de l'ailleurs : le « pays », qui « s'invente des ballades et s'endort l'œil tourné vers des amours étrangères » s'oppose à sa propre nature. Arides, les « neiges », le « verglas » et les « épinettes » prennent l'aspect d'une « pâleur suspecte de rage », d'un « pays » de « silence » et d'une « mort anonyme ». L'anonymat du « pays », thème récurrent chez Brault, s'accorde à l'absence de mémoire d'un territoire « né dans l'orphelinat », « étrang[er] » et sans « nom ».

La description du « pays » se fait donc dans le constat de l'absence d'une histoire propre, mais surtout dans l'intégration d'imaginaires et de légendes qui se définissent par la négative : « mon pays sans maison ni légendes où bercer ses enfants⁵⁴ » [JB, M, 67]. Cette négativité, qui est soutenue par la répétition du syntagme « ne reviens pas », oscille entre l'image décharnée du pays et son opulence coupable. La gradation de la seconde strophe trouve son apogée à la suite d'une accumulation de termes qui réfèrent tantôt à la pauvreté « osseuse » et à la « délicatesse » du « pays », tantôt à son « horreur grassouillette ». Plus encore, la virulence de Brault envers le génocide amérindien, conséquence de la « fondation » de l'Amérique (ce pays qui « s'ennuie du peau-rouge illimité » [JB, M, 66]), se confond à la critique sans pitié d'un territoire sans nom, « pays de cendre et patience » [JB, M, 158], dans lesquels le sentiment d'appartenance à une terre est problématisé.

⁵⁴ C'est nous qui soulignons.

Cette image de la cendre est présente un peu partout dans la poésie québécoise. Van Schendel écrit que « l'Amérique chante [...] des poèmes de cendre » [MVS, VP, 67], réitérant que l'effritement du territoire est nécessaire, voire que la misère « neurasthénique porte l'espoir » [JB, M, 140], comme l'écrit encore Brault. L'ironie de ce vers réside dans la mise en lumière de la détresse qui, affichée aux yeux de tous, donne l'occasion au sujet de signaler sa présence malgré les blessures. Sacrifié et martyr, il peut redorer l'image du « pays » et lui redonner le nom de patrie. La figure du frère, Gilles, incarne ce soldat anonyme qui, par sa mort, symbolise la renaissance du « pays » :

Le matin va venir il va venir comme la tiédeur soudaine d'avril et son
parfum de lait bouilli

[...]

Voici qu'un peuple apprend à se mettre debout

[...]

Je crois Gilles je crois que tu vas renaître tu es mes camarades au poing dur
à la paume douce tu es notre secrète naissance au bonheur de nous-mêmes
tu es l'enfant que je modèle dans l'amour de ma femme tu es la promesse
qui gonfle les collines de mon pays ma femme ma patrie étendue au flanc
de l'Amérique.

[JB, M, 68 et 70]

L'Amérique renouvelée prend donc naissance au tout début du jour, au moment où tout n'est que lueur. À l'image des « oiseaux » de Chamberland « qui sont venus nous ficher l'aube au corps un matin » [PC, TQ, 33], le « matin » de Brault représente cet instant de la journée où le « peuple apprend » à se mouvoir et à prendre possession d'un espace. Néanmoins, le territoire érotisé par la figure de la femme (« ma patrie étendue [à son] flanc ») se fonde sur un sentiment d'appartenance hésitant. Le « matin de tremblement liberté » [JB, PM, 141] est aussi celui de sujets qui « gèleron[t] sur place comme pères et mères / [et] craqueron[t] de froid de folie » [JB, PM, 140]. Le poète critique la patience du peuple qui baigne dans son aliénation, tout comme le « frère » du poème précédent qui demeure un sujet problématique : son sacrifice permet à un

« pays » d'être érigé et modelé non dans la lumière grandiose des grands récits fondateurs, mais dans une « secrète naissance » [JB, M, 70] aussi violente qu'anonyme.

Or, sa figure se compose à l'instar d'une lueur dans la nuit, sachant bien qu'elle ne représente « que brèches, fragilités, intermittences du mourant, entre la "déchéance" et ce qu'il veut follement, encore, nommer une "gloire"⁵⁵. » La répétition des figures du « mourant » s'illustre dans le désir d'une figuration d'un territoire comme une promesse. Vouloir « follement, encore » évoque la nécessité de rêver une présence dans le territoire qui se crée par le contact avec la mort. Son expérimentation, loin de tout détruire, permet à des « lueurs » d'émerger de la nuit. Le « matin » dans le poème de Brault illustre donc l'apparition d'images clandestines créées par un sujet qui ne développe pas son rapport au territoire dans une description précise de lieux (bien que l'Amérique soit ici clairement nommée), mais plutôt par l'expérience paradoxale que ses sujets en font. Par les multiples « fraternités sans frontière⁵⁶ » qui découlent de la figure première du « frère », les « camarades au poing dur » [JB, M, 68] deviennent autant de possibilités d'établir d'une présence dans le territoire.

Rendue dans toute sa complexité, la notion de patrie dépasse les limites étatiques de la Nation pour être repensée à l'intérieur des limites du poème. À la fois pays dans lequel on naît et espace que l'on considère comme chez soi, ce lieu remet en cause l'essence d'un territoire et, plus considérablement encore, le sentiment d'appartenance. La perte du territoire produit un besoin d'adéquation entre le sujet et l'espace habitable qui ne peut se penser en termes d'homogénéité. Plutôt, il s'agit de révéler l'espace par la fragmentation des ancrages que le poème fait apparaître. Le mouvement

⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁶ Michel Lemaire, « Jacques Brault dans le matin », *Voix et images*, vol. 2, n° 2, 1976, p. 181.

d'intermittence que les communautés chicana et québécoise partagent fonde cette patrie textuelle qui, dorénavant, se pense en termes de clignotement de la présence, d'emprunts ou de trous de mémoire (entre présence et absence).

On a bien montré que l'Aztlán chicano se construisait par une série d'emprunts et de « caméléonages » avec ses filiations mexicaines et aztèques. Dans sa réalité géographique et dans le poème, l'Aztlán représente une utopie géographique dont témoignent les projets littéraire et politique qui la soutiennent. S'abreuvant à l'autochtonie et à la propagation de la Cause à des fins de légitimation identitaire, l'essentialisme qui se dégage de ses représentations se heurte néanmoins à l'inadéquation répétée entre le sujet et l'espace : le désir de se brancher sur le territoire génère des emprunts et des ancrages référentiels qui sont sans cesse confrontés à l'absence d'une terre à posséder. Le poème devient le lieu de tous les espoirs, auquel on attribue la dimension hospitalière du territoire perdu.

Si la poésie chicana conçoit la patrie sous la forme d'une adéquation à l'espace référentiel, le poème québécois se tourne plutôt vers le souhait de s'en démarquer. Mais la sauvage beauté du territoire à laquelle les poètes font parfois appel ne peut effacer le souvenir des populations indigènes décimées durant la colonisation. Plus encore, la filiation québécoise ne s'échafaude pas dans une continuité (comme celle entre les Mexicains et les Aztèques chez les Chicanos), mais par une série de ruptures avec l'Anglais, le Français ou encore l'Américain. Il s'agit donc, pour le sujet québécois, de soutenir le caractère exceptionnel du lieu habitable par le rejet de ce qui le menace, plutôt que dans un rapport essentialiste avec un héritage auquel il pourrait se

rattacher⁵⁷. Devant l'absence d'une Nation qui leur serait propre, le poème devient, tout comme chez les poètes chicanos, ce lieu neutre et hospitalier pour tous ceux qui ont perdu leur patrie. Il faut en ce sens souligner que l'opposition entre la démarcation québécoise et le branchement chicano se lit comme les deux facettes du mouvement d'intermittence : entre apparition et disparition, jonction et disjonction, ils embrassent l'expérience nord-américaine des littératures mineures. Entre le désir de fusionner avec l'espace et son rejet le plus violent, la perpétuelle mise en mouvement des sujets est aussi une manière de se protéger contre l'échec d'une possession totale du territoire et d'éviter l'aliénation.

L'exposition de la littérature québécoise et chicana va ainsi de pair avec l'exposition de leur sujet dans une spatialité. Et si la patrie prend les traits d'un ancrage poétique plutôt que réel, les fragments référentiels qui traversent le poème constituent le rayonnement intermittent de leur présence. En ce sens, le changement continu des formes accorde aux sujets la possibilité d'affronter le réel par la poésie, et les clignotements produits par l'intermittence rendent possible ce moment duquel émerge une présence qui se fixe dans l'espace, même pour un moment seulement.

⁵⁷ Michel Biron a bien montré les ravages de l'absence de la figure du « maître » dans la modernité culturelle québécoise. (Michel Biron, *L'absence du maître*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000.)

CHAPITRE IV

Traversées

Many still have the dust of a failed crossing on their clothes. They might be prisoners taken on the field of battle.

Jeremy Harding,
« The Deaths Map »

L'étude des représentations de la spatialité chez deux communautés poétiques distinctes nécessite d'interroger la notion de traversée. En tant que notion essentielle de la réflexion sur l'habitation nord-américaine, elle supporte le questionnement du statut minoritaire des littératures et des sujets québécois et chicanos. Être Québécois et Chicanos, c'est se définir par une série de « ni » : ni Français ni Canadien ; ni Mexicain ni Américain. Le rapport de la traversée avec la notion de frontière est en ce sens probant, puisque toutes deux accueillent les états intermédiaires que produisent les espaces de transition, et ce, tout en valorisant le mouvement d'intermittence. Toute la problématique de la thèse se comprend dans la prise en compte de l'intermittence et de la traversée comme manières de se négocier un ancrage qui, sans arrêt, réactualise l'impossibilité des sujets à se fixer.

À l'origine de cette pratique d'espace se trouve d'abord un réinvestissement du verbe « pratiquer », dont la définition rappelle que la traversée doit être interprétée comme un mouvement transitoire :

Agir, faire, d'une part et, de l'autre, épreuve heureuse ou mauvaise fortune, procèdent d'un seul et même sens attesté dans la langue épique,

celui de traverser. Agir, faire, c'est passer à travers, forcer ou ouvrir un passage [...] à travers quelque chose : matière, résistance, étendue, comme Ulysse à travers la mer. Tel est le sens focal de la racine *per* : à *travers*¹.

La notion témoigne de la mobilité de sujets qui appréhendent le territoire comme de multiples seuils à franchir, mais aussi comme une expérimentation qui se révèle parfois épique. Qu'elle soit parcours ou passage, la traversée indique divers croisements qui ne sont pas sans rappeler les « branchements » que nous avons admis au centre de notre réflexion depuis l'introduction. La traversée sera étudiée en fonction de la mise en mouvements des sujets et des rapprochements qu'elle crée entre ces derniers et les figures spatiales (référentielles ou métaphoriques). Parallèlement, nous analyserons la notion comme figure de l'épreuve, qui remet en cause toute possibilité d'ancrage en plus d'engendrer une obsession de l'ailleurs et de l'altérité qui ne sera pas vécue de la même manière dans les écrits québécois et chicano.

L'oscillation entre les ancrages (référentiels et poétiques) et la mise en mouvement des sujets ne s'appliquent pas uniquement à la notion de patrie, comme nous venons de l'indiquer dans le chapitre précédent. Les ancrages doivent être examinés à partir de différentes figures qui sont réunies ici sous l'égide d'une expérience de l'ailleurs : les « pays étrangers », dont le Vietnam et l'Europe, seront analysés en fonction de leurs influences historiques et de la distance (spatiale et existentielle) qu'ils catalysent. Plus encore, les violences perpétrées dans ces lieux de l'ailleurs peuvent être reliées à l'idée du sacrifice développée dans les pages précédentes, selon laquelle le sang coulant à flots permet aux sujets de faire apparaître un territoire à partir d'une blessure originelle.

¹ Henri Maldiney, « Espace et poésie », dans Michel Collot et Jean-Claude Mathieu (dir.), *Espace et poésie. Rencontres sur la poésie moderne*, Actes du colloque des 13,14 et 15 juin 1984, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1987, p. 85.

La deuxième section du chapitre étudiera la figure du Nord en tant que fracture : thématique d'abord, puisque sa mise en scène présente une expérience similaire du territoire nord-américain dans les poésies québécoise et chicana ; conceptuelle ensuite, puisque le Nord ne renvoie pas à la même entité géographique dans nos deux corpus (le nord du Québec n'est pas le nord de la frontière mexicano-américaine). Nous nous attarderons surtout à la dimension symbolique de cette figure, à la fois néantisation de l'être et du territoire, et mise en mouvement qui contrecarre le sentiment de perte auquel sont soumis les sujets. Puis, nous analyserons les diverses représentations poétiques du fleuve : Rio Grande, Río Bravo ou fleuve Saint-Laurent, ces figures gardent une place précieuse dans l'établissement du territoire en ce qu'elles dessinent les contours d'une topographie qui agit comme frontière « naturelle », reproduisant à leur tour les dynamiques d'intermittence qui sont à la base de cette recherche. Finalement, nous nous intéresserons à la production de lieux des envers, en explorant les espaces de l'en-dessous qui traduisent un sentiment d'infériorité (existentiel et spatial), provoquant des effets certains sur l'énonciation des ancrages dans les textes.

Expériences de l'ailleurs

Chez les Chicanos, le rapport aux pays hors de l'Amérique du Nord est d'abord figuré à partir de la mise en scène d'individus qui se sont sacrifiés et ont combattu pour les États-Unis au Vietnam ou encore en Europe. À ce sujet, Luis Omar Salinas écrit, dans son poème « A death in Viet Nam » :

the ears of strangers
 listen
 fighting men tarnish the ground
 death has whispered
 tales to the young

and now choir boys are ringing
bells
another sacrifice for America
a Mexican
comes home
his beloved country
gives homage
and mothers sleep
in cardboard houses

let all anguish be futile
tomorrow it will rain
and the hills of Viet Nam
resume
the sacrifice is not over
[LOS, CG, 64]

Ce poème, qui paraît en 1970, fait le lien entre les morts de la guerre du Vietnam et celles des violents conflits passés et présents entre les Mexicains et les États-Unis. La condensation anachronique des expériences est désignée par l'ambiguïté de la double structure du vers « a Mexican », qui renvoie tout à la fois à « another sacrifice for America » et au vers « comes home / his beloved country / gives homage ». Le dernier syntagme ironise l'hommage fait aux Mexicains sacrifiés pour leur Nation au Vietnam, alors que leurs mères dorment dans des maisons en carton (« cardboard houses »). La mise à distance géographique entre l'Amérique et l'Asie est soutenue par une mise à distance formelle par l'usage de l'ironie, qui montre bien le décalage entre le rêve et la réalité; les sacrifiés continueront de s'accumuler (« the sacrifice is not over ») et les Mexicains d'être traités en inférieur.

Cette traversée indique par ailleurs une oscillation entre la tragédie individuelle et le bien-être collectif, qui anime le sacrifice. L'image de la « terre » par exemple, qui connote habituellement l'ancrage dans la poésie chicana, est ici exploitée comme

matière sur laquelle résonne le pas des combattants « étrangers² » (« strangers ») et ennemis : « the ears of strangers / listen / fighting men tarnish the ground. » Le verbe « tarnish » est révélateur puisqu'il est tout à la fois relié à « ternir », « salir » ou encore « abimer ». Les combattants sont loin des représentations héroïques du grand sauveur états-unien. L'image de la souillure articule en cela l'expérience du peuple chicano à celle d'un sacrifice humain plus large, qui ne peut et ne doit plus s'exprimer dans l'hommage, mais dans la mise en scène de l'ironie fondamentale que cachent toutes les guerres.

À l'instar de son prédécesseur Rodolfo « Corky » Gonzales³, Salinas relie la blessure du territoire à la saignée des peuples appartenant à d'autres Nations, qui ont partagé ce sacrifice universel que nous venons de décrire. Gonzales réunit la lutte chicana à celle des victimes de la Deuxième guerre mondiale, de la guerre de Corée et de celle du Vietnam :

My blood runs pure on the ice-caked ice-caked
hills of the Alaskan isles,

² Il faut souligner que le terme « étranger », sous sa forme adjectivale, rend compte d'une réalité qui se veut d'abord géopolitique. En effet, être étranger signifie littéralement provenir d'une autre nation. Plus encore, il désigne la non appartenance d'un individu à un groupe donné et se pense dans un écart par rapport à la Nation à l'intérieur de laquelle il réside. Plus généralement, est étranger ce qui est non-naturel à un organisme. Exclu du reste du monde, l'étranger se définit en surplus par rapport à celui-ci (extraterritorial, extranéité, extradition). Comme une excroissance non désirée à l'intérieur d'un pays, l'étranger doit être compris, dans ce poème de Salinas, comme une continuelle mise en abyme de la condition chicana, à partir de la représentation d'autres peuples opprimés, « étrangers » et assiégés en leurs terres.

³ Au tout début de l'année 1967, Rodolfo « Corky » Gonzales publie son poème épique « Yo soy Joaquín », aussi connu sous le nom de « I Am Joaquín ». Trois mois plus tard, le poème avait déjà largement circulé et été associé au Mouvement Chicano *El Movimiento*. Au-delà de sa fonction politique et revendicatrice, le poème est aussi considéré comme un écrit inaugural de la « Renaissance » de la littérature chicana, dans les années soixante et soixante dix.

parlez un allemand impeccable
une étoile jaune entre les dents [...] ⁶

Ce poème associe franchement la condition juive durant le régime nazi aux Québécois lors de la Révolution tranquille⁷. De la même façon que Gonzales et Salinas, l'auteure emprunte différents événements historiques à des fins de revendications identitaires. Si les trois poètes s'efforcent de respecter une certaine distance historique, les parallèles entre les peuples opprimés restent néanmoins ancrés dans un discours idéologique qui rejette souvent la culpabilité sur l'autre, afin de soutenir et d'affirmer un désir d'homogénéité. Or, il convient de rester vigilant devant la déresponsabilisation et la victimisation de certaines communautés pour qui toutes les oppressions se valent. Cette identification à la douleur des autres, qui revêt parfois les apparences d'un partage de la souffrance, n'est pas toujours fondée sur une célébration de l'hétérogène.

Brault aura notamment refusé ces considérations par l'ironie. Cette acuité du poète, qui exige une distance critique salutaire entre le sujet et l'espace nord-américain, donne lieu à un portrait du pays et de ses habitants qui n'est ni héroïque ni tragique, mais plutôt soumis au regard éveillé du sujet. En s'associant à une collectivité de « clochards nantis », mais aussi aux « Nous / les seuls nègres aux belles certitudes blanches⁸ », « nous les sauvages cravatés » [JB, M, 64], il fait preuve d'une autodérision

⁶ Michèle Lalonde, *Speak White*, Montréal, l'Hexagone, 1974, s.p.

⁷ Une récupération symbolique qui n'est, de nos jours, nullement expiée. *Indigérable* ou encore ingérable, ce traumatisme par procuration s'inscrit comme un schème récurrent dans la littérature québécoise. À ce propos, Catherine Mavrikakis écrivait en 2009 dans son roman *Le ciel de Bay City* : « Je ne vis les choses que par procuration. Je suis hantée par une histoire que je n'ai pas tout à fait vécue. Et les âmes des Juifs morts se mêlent dans mon esprit à celles des Indiens d'Amérique exterminés ici et là, sur cette terre. » Catherine Mavrikakis, *Le ciel de Bay City*, Montréal, Hélotrope, 2009, p. 53.

⁸ À plusieurs égards, ce passage rappelle le titre *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières (publié en 1968), les multiples critiques et théoriciens de la décolonisation et de la

qui n'occulte pas les trous de mémoire historiques, mais les met à l'avant-plan. Dans *Mémoire*, il expose la figure du pitre un peu ridicule en associant le *nous* à des « Pingouins du Nord ». Il précise: « Nous n'avons pas de mains nous avons tué l'Indien et / nous avons tendu nos poignets à l'opresseur c'est / notre deuil c'est notre souillure » [JB, M, 84]. Dans cet extrait le sentiment d'infériorité n'est pas absorbé dans le rapprochement entre le « nous » collectif et « l'Indien ». Plutôt, le croisement des identités met au jour des inégalités et des distinctions de classe importantes, qui deviennent par le fait même le fardeau du sujet, qui se doit maintenant de le porter et d'en témoigner.

Si, chez Brault, la souillure du sang des oubliés fait partie d'une mémoire entachée qu'il faut néanmoins assurer par l'écrit, pour d'autres poètes, le « mélange » du sang crée une « pureté » culturelle et raciale qui doit être interrogée. Chamberland réunit le sacrifice des peuples soumis aux génocides commis depuis des siècles :

vous aura-t-il fallu flamber de l'Asie à l'Afrique et de l'Afrique aux nègreries latines [...] pour enfin nous tirer des mâchoires du pôle et dresser dans nos corps ensommeillés de taupe l'incendie d'être libres et d'épouser au long de ses mille blessures notre terre Québec » [PC, TQ, 54]

La représentation de l'espace nord-américain dans les poèmes et leur rapport à l'ailleurs justifient ainsi que le sujet s'abreuve à même la dépossession et le sacrifice d'une altérité, afin de justifier le sien. Qu'il s'agisse de ces individus, à la fois singuliers et anonymes, qui meurent dans l'ailleurs ou encore de ces mères sans nom et sans toit qui dorment dans une Amérique qui leur refuse l'hospitalité, le leitmotiv du sacrifice revient de manière régulière dans les œuvres – nous rappelons le vers de Salinas : « tomorrow it will rain [...] / the sacrifice is not over » [LOS, CG, 64]. Chamberland

Négritude (tels Édouard Glissant et Aimé Césaire), voire le fameux « Speak White » de Michèle Lalonde auquel nous nous référons plus haut dans le chapitre.

avait d'ailleurs écrit à propos de son « pays » qu'il était « loin entre Baffin et les Grands Lacs entre la baie d'Hudson et les monts Notre-Dame cette chair vive et sourde-muette d'un faible et grand oiseau crucifié sur l'Amérique des yankees » [PC, TQ, 53]. L'angoisse est ici futile et l'éviscération topographique confirme la condition inférieure du sujet. Les poètes donnent à lire des représentations spatiales qui installent une distance entre l'Amérique et les autres continents, où le seul lien qu'ils entretiennent demeure la chair à canon qui a alimenté leurs guerres.

Gaston Miron aura en cela bien décrit cette humanité au bord du précipice, dont la sauvagerie légitime la prise en compte de plusieurs minorités culturelles et politiques dans l'espace du poème :

alors tu ré-entends parler de la Personne Humaine tu entends un nommé Dean Rusk demander aux peuples libres qui croient en cette même Personne et en ses Droits inaliénables de resserrer le blocus autour de Cuba « économiquement, politiquement et spirituellement » et tu entends un certain Cabot Lodge protester au nom encore de cette même Personne et de ses mêmes Droits de la sauvagerie de la barbarie d'un attentat du Viêt-cong contre trois innocents officiers américains et qui demande aux peuples libres de condamner de telles méthodes et tu lis dans ton journal qu'un avion vietnamien sur le conseil des civilisés a rasé au napalm un village de ce pays repaire de vermine et qu'il n'est pas resté de survivants et toi tu en conclus que ces gens-là ne font pas partie de l'Humanité et qu'ils n'ont pas de Personne Humaine et toi tu en viens quelque part dans ta pensée polluée de dualisme de langage depuis la formation de ton psychisme premier à te demander si c'est bien de la même Personne Humaine que se réclament les spécialistes d'usage de chez nous et toi tu ne sais plus quoi penser ni qui tu es et si tu as une Personne Humaine [...]. [GM, HR, 120-121]

Dans cet extrait, Miron présente le monde comme un espace aliéné, là où dire « Personne » ne renvoie plus à une singularité, mais bien à l'absence d'humanité. Ce chaos est rendu par Miron à l'aide d'une prose poétique suffocante, qui submerge le lecteur par une accumulation d'événements historiques. L'absence de ponctuation et la

mise en majuscules de l'« Humanité », du « Droit » et de la « Personne »⁹ perpétuent cette esthétique confrontationnelle qui appesantit la strophe. Le souffle du poème est épique, mais épuisant, et mène à une confusion qui est à la fois identitaire et existentielle (« toi tu ne sais plus quoi penser ni qui tu es »). L'ancrage dans une terre qui se voudrait universelle s'effrite chez Miron. Hésitant entre la colère et le doute, le sujet s'écrit dans un écart qui témoigne de la conscience de son déracinement et de son expérience douloureuse du territoire :

Gaston Miron, sans doute, a gagné son pari d'antropoète (sic) : il fallait enraciner la littérature québécoise dans son sol et son humanité particuliers, pour qu'elle accède à l'universel. Mais l'universel au vingtième siècle n'est pas une appartenance à l'humanité de tous les pays, mais une communauté impossible, réfractaire à la poésie, de désappartenance, de souffrance, d'aliénation¹⁰.

Dans l'exergue de son recueil *Crazy Gypsy*, Luis Omar Salinas écrit : « My anger has turned into a nebulous night... and my awareness is nothing but a child[']s clothing for the clouds » [LOS, CG, s.p.]. Le rapport des poètes à l'ailleurs rejoint précisément cette citation : entre la distance idéologique et géographique se loge une colère qui se transforme en nuit nébuleuse (« nebulous night »). Les « nuits armées » de Chamberland, citées à plusieurs reprises au fil des chapitres, font place à une autre sorte de guet, où la « sentinelle » s'épuise pour laisser place à la conscience d'un sujet engourdi qui se prépare au pire : « [the] theme[s] of topographical evisceration, social

⁹ Les majuscules partagées entre les « Droit », la « Personne » et l'« Humanité » paraissent s'ériger contre des noms propres tels que « Dean Rusk » et « Cabot Lodge », reliés à la crise des missiles de Cuba et liés à la guerre du Vietnam.

¹⁰ Jean Larose, « Miron l'agonique », *Le Devoir*, samedi le 15 et dimanche 16 mai 2010, p. F7.

death, psychological disfigurement, and intracommunity aggressions articulated [their] works [...]»¹¹, écrit Raúl Homero Villa. Il ajoute :

as Henri Lefebvre explains, in a « *spatial practice*, the reproduction of social relations is predominant », the consequences of deterritorialization for *mexicanos* in the newly annexed territories literally put them in their designated place within the emergent social space of Anglo-American capitalism (1991: 50, original emphasis)¹².

Ce que Homero Villa appelle « designated place » est indiqué dans les textes par une mise à distance forcée de l'espace social états-unien. C'est précisément grâce à ces « bâtards sans nom » et « d'aucune terre » [JB, M, 63] tels que Brault les désigne que nous pouvons concevoir qu'une présence puisse se situer dans le territoire nord-américain.

Au nord du monde

Le Nord comme lieu d'ancrage et symbole de la traversée comporte une valeur métaphorique tant dans les poésies québécoise que chicana. Parce qu'il permet de faire un lien entre plusieurs souhaits (celui de rester ou de partir, de s'attacher à sa mémoire ou de la rejeter), il demeure associé à l'une des traversées les plus fondamentales de l'expérience nord-américaine. Comme l'explique François Paré, le Nord symbolise cet endroit « sans cesse rejeté [qui] ne cesse néanmoins de se reproduire, figure du jardin génésique, comme une image un peu délavée représentant la disparition dans notre

¹¹ Raúl Homero Villa, *Barrios-Logos. Space and Place in Urban Chicano Literature and Culture*, Austin, University of Texas Press, 2000, p. 134.

¹² *Ibid.*, p. 2.

commencement même¹³. » Paradoxale, la figure entretient une réflexion sur l'origine et sur la perte, ainsi que sur la filiation familiale qui lui est rattachée. Dans son poème « Going North », Luis Omar Salinas décrit la complexe relation qu'il entretient avec le Nord et les générations qui l'ont précédé :

Those streets in my youth,
 hilarious and angry
 cobblestoned by Mestizos,
 fresh fruit
 and dancing beggars.
 Gone are the soldiers
 and the nuns.
 My Portuguese friends
 have gone North.
 The school girls
 have ripened
 overnight.
 I hum Spanish tunes
 waiting the bus
 in Fresno.
 These avenues
 I watch carefree
 young, open collared
 like my grandfather
 who died in a dream
 going North.
 [LOS, SD, 27]

Le sujet fait ici l'expérience du Nord par la traversée de plusieurs états. Le va-et-vient se remarque d'abord entre les temporalités, les différentes mémoires et les générations convoquées. Puis, nous remarquons le passage d'une géographie de « l'ici », à partir de laquelle le sujet écrit, vers un « ailleurs », qui se rapporte à l'expérience du territoire tel que vécu par son grand-père. Ce dernier, qui a risqué sa vie dans la traversée de la

¹³ François Paré, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 18.

frontière mexicano-américaine, est placé dans un écart spatial par rapport à son petit fils, qui se trouve plutôt dans la ville californienne de Fresno, point de départ de la rêverie dans laquelle il est emporté. Son positionnement dans l'ici géographique catalyse de ce fait le palimpseste mémoriel qui le projette dans son passé. Parallèlement, le sujet se rappelle la déception du grand-père qui, lui aussi, a rêvé de jours meilleurs, mais que la traversée de la frontière est venue briser.

La présence du sujet chicano dans l'espace référentiel est exposée par une superposition des expériences passées et présentes entre le sujet et son aïeul. D'abord illustré sous les traits d'un espace funeste, le Nord incorpore les différentes couches temporelles qui symbolisent un deuil vécu à répétition :

Légion sont ceux qui ont expérimenté la dure réalité des frontières politiques. Certains ont payé de leur vie d'avoir voulu les transgresser. Dès lors que les frontières se transforment en murailles [...], elles sont destinées à devenir de sinistres cimetières linéaires¹⁴.

La perpétuation de la mémoire se fait donc à travers le leitmotiv de la perte engendrée par la traversée : « gone », répète le sujet à maintes reprises. D'ailleurs, si le Nord renvoie géographiquement aux États-Unis et à ses rapports avec le Mexique, il est aussi considéré comme un lieu métaphorique reconduisant à l'infini la scène du départ. L'apparition de la présence se redéfinit alors par la référence à ce Nord, à la fois fantasme d'une vie meilleure et perte de l'origine qui, sans arrêt, réinterprète la grande aventure migratoire. Les individus convoqués sont représentés dans une double distance qu'il faut traverser : géographique d'abord, mais aussi générationnelle. La représentation du lieu tient donc moins de la trajectoire que du mouvement d'intermittence selon lequel un sujet est remarqué sur une carte : ici à Fresno, parfois à

¹⁴ Régis Debray, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2011, p. 18.

Mazatlán ou encore à Monterrey¹⁵, la cartographie états-unienne et mexicaine n'est jamais linéaire et la présence, toujours imprévisible et mouvante. Le Nord est donc moins un territoire habitable qu'un espace abstrait dans lequel les sujets se négocient des lieux qu'ils devront, un jour ou l'autre, quitter. Inversement, même si le grand-père meurt « in a dream / going North », dans la traversée d'une frontière devenue tombe, sa mémoire est perpétuée par les apparitions du petit-fils qui expérimente ce Nord à partir de son caractère liminaire¹⁶. Par conséquent, l'espace se convertit parfois en un lieu hospitalier, point d'ancrage incertain qui permet néanmoins au sujet de se mettre en marche.

Au Québec, peu de poètes auront développé cette mise en marche de l'individu aussi sérieusement que Gaston Miron. Dans « Ce monde sans issue », il écrit : « souvenirs, souvenirs, maison lente / un cours d'eau me traverse / je sais, c'est la Nord de mon enfance » [GM, HR, 50]. Ce poème désigne le Nord comme lieu de naissance (« maison » / « me traverse »). C'est aussi la Rivière du Nord, communément appelée « la Nord », qui traverse le paysage des Laurentides comme elle traverse le corps du sujet. La réunion entre ce dernier et le territoire qui l'a vu grandir s'effectue dans une distance temporelle, et témoigne du passage douloureux de l'enfance à l'âge adulte. Désillusionné avec ses « vingt ans et quelques dérives », le sujet se trouve confronté à « des avenir mortes » [GM, HR, 51]. Le ton lyrique et mélancolique qui se dégage du

¹⁵ Nous retrouvons la mention de ces villes dans les poèmes de Salinas suivants : « Ode to the Mexican Experience » et « On a Windy Night in Monterrey, Mexico » [LOS, SD, 35 et 43]

¹⁶ Gary Soto met en scène ces « premiers » individus qui se sont exilés au nord de leur monde pour ne jamais revenir, dans son poème « The Firsts ». Il écrit : « Through the forest, / A path that closed / Behind them / As the day opened / A smudge of its blue, / They were the first / To leave, unnoticed, / Without words, / For it no longer / Mattered to say / The world was once blue. » [GS, TS, 36-37], qui illustre l'aspect tragique de ces disparitions humaines dans la traversée.

poème, appuyé par les répétitions « souvenirs souvenirs », entretient cette impression de déchirement entre le Nord et l'individu.

Le Nord agit, d'une part, comme une frontière entre le passé et le présent et, de l'autre, en tant que limite entre le domaine privé et collectif. De la même manière que Salinas qui honorait la mémoire du grand-père, mais aussi l'exil généralisé de ses amis et de sa communauté, Miron évoque la douleur de la solitude individuelle en conjonction avec l'universel : « [...] il n'y a plus un seul endroit / de la chair de solitude qui ne soit meurtri » [GM, HR, 50]. En ce sens, la « maison lente » de la vie familiale et intime renvoie à un « monde sans issue » qui intègre ce « peuple » si cher au poète.

L'aspect géographique de la figure dans la poétique de Miron symbolise aussi un retour aux sources avorté qui place, une fois de plus, la présence du sujet dans une intermittence existentielle. Le poète souligne dans « L'Octobre » : « je suis né ton fils par en haut là-bas / dans les vieilles montagnes râpées du Nord / j'ai mal et peine ô morsure de naissance / cependant qu'en mes bras ma jeunesse rougeois » [GM, HR, 103]. L'accumulation de prépositions et d'adverbes de lieu signale la mise à l'écart du sujet (« par en haut là-bas »), proposant en outre une « naissance » problématique. Présentes sous la forme d'une « morsure », l'enfance et la « jeunesse » du sujet sont marquées des traces de son origine. Il écrit plus loin : « nous avons laissé humilier l'intelligence des pères / nous avons laissé la lumière du verbe s'avilir » [GM, HR, 103]. Dans cet extrait, il récupère l'agonie des pères et des frères analphabètes pour les intégrer dans une lutte au futur. Poème engagé, « l'Octobre » (1956) l'est aussi en raison de la tonalité épique qui laisse présager, à sa manière, la Révolution tranquille et les événements d'octobre 1970¹⁷. Ceci dit, il ne faut pas oublier que l'hostilité

¹⁷ Il est important de souligner que le poème a été écrit six mois avant les événements d'Octobre 70 et l'emprisonnement de Miron, soit dans la première édition d'avril 1970 de

« râpeuse » du Nord, qui préfigure l'entrée du sujet dans le monde, a laissé des cicatrices indélébiles. La figure du Nord, en ce qu'elle symbolise tout à la fois la naissance, mais aussi l'héritage duquel on ne peut se départir, répète une inadéquation du sujet avec un territoire qu'il s'évertue à défendre :

en trompant l'attente héréditaire et misérable
 je voudrais m'enfoncer dans la nord nuit de métal
 enfin me perdre évanescant, me perdre
 dans la fascination de l'hébétude multiple
 pour oublier la lampe docile des insomnies
 l'horizon intermittent de l'existence d'ici
 [GM, HR, 92]

Tiré du « Monologue de l'aliénation délirante », cet extrait s'engage dans une traversée vers un Nord qui réitère le leitmotiv de la perte et du départ que l'on retrouvait chez Salinas. Dans le désir de se départir de « l'attente héréditaire et misérable », le sujet s'« enfonce » et se « per[d] » à perpétuité (l'occurrence revient à deux reprises). Plus encore, le « nord » agit comme un espace amnésique, où l'individu vient « oublier » les tares de sa condition. Les « insomnies », « la fascination de l'hébétude multiple » et la docilité qui figurent une immobilité aliénante s'intègrent à l'image finale de « l'horizon intermittent de l'existence d'ici ». Primordiale en ce qu'elle signale un va-et-vient entre l'ici et l'ailleurs, cette image prédispose aussi le sujet à un ancrage dans un espace flottant qui se rapporte au Nord. La « nuit de métal » nordique signifie en effet le lieu de l'origine souillée par une hérédité que le sujet traîne dans l'ici, contaminé par cette alternance entre les deux pôles. Le mouvement d'intermittence se comprend donc chez Miron du point de vue d'un désir d'appartenance, ainsi que de la réalité de son inaccessibilité.

L'homme rapaillé. Une corrélation hâtive entre les deux ne saurait donc tenir compte de l'originalité du poème.

Le Nord chez Paul Chamberland est également exprimé à partir d'un questionnement existentiel à propos de la condition d'aliéné du Québécois :

ce peuple est un lent cortège qui rebrousse en sa mémoire les sentiers de
son aurore
il porte déjà son deuil

mille bouches grinçantes le Nord s'ouvre fleur multilame des glaciers
ce peuple meurt aux lampadaires du silence
[...]

a-t-on fermé les portes du matin
[PC, TQ, 30]

À l'instar de Miron et de Salinas, Chamberland use du Nord comme lieu de convergence entre la douleur du passé et du présent et le rêve d'un futur. Les « mille bouches grinçantes » rejoignent la nécessaire « criée du salut » mironienne [GM, HR, 53], ou encore les chansons espagnoles fredonnées par Salinas (« I hum Spanish tunes » [LOS, SD, 27]) afin de faire entendre ces peuples qui « meur[en]t aux lampadaires du silence ». La référence aux « portes du matin », cette aube tant souhaitée à partir de laquelle tout peuple paraît pouvoir être engendré, réitère la difficulté de s'établir dans la pleine lumière. Plutôt, les sujets sont contraints de briller faiblement dans la noirceur d'un jour qui peine à se lever et qu'entretient l'obscurité nordique.

Le Nord porte tous les paradoxes de l'expérience du territoire nord-américain : échec, fuite et exil, la figure force le mouvement erratique des sujets pour les inscrire de manière intermittente dans le territoire. Entre hostilité et hospitalité, la représentation du nord comme « blessure ardente » [PC, TQ, 33] s'inscrit au centre d'une réflexion sur l'habitation dans la distance :

ce qui est en jeu dans ce creusement d'une distance au cœur de la chose [...], ce n'est pas la manifestation d'un autre monde, mais la révélation que notre monde est autre que nous croyons [...]. Le monde se découvre en perspective, selon une dimension *autre*, qui est celle de la profondeur¹⁸.

De la profondeur et *en* profondeur. La difficulté d'habiter le territoire et de s'y ancrer se développe en effet dans la répétition d'une parole qui exhibe son échec à se trouver une résidence sur ce continent. Dans « Miron le magnifique », Jacques Brault écrivait à juste titre que « l'homme agonique, et c'est bien pour cela qu'il est en agonie, n'a trouvé de passage, fragile, dérisoire à ses propres yeux, qu'en la parole souffrante et joyeuse de la poésie¹⁹. » La traversée et le « passage » n'ont donc lieu qu'en fonction d'une lutte malade contre la mort et l'angoisse qui les aspirent. Ce combat restaure la distance que sous-entend la figure du Nord, puisqu'elle laisse les sujets dans les marges du monde. Nous avons vu, dans le deuxième chapitre, que l'expérience de la séparation pouvait mener à la dépossession du sujet et à l'effritement de l'espace habitable. De la même manière ici, l'homme et le territoire ne peuvent être représentés que dans une présence fragmentée, survivant tant bien que mal à tous ces déplacements, décimés ici et là dans la multitude des écarts et l'intermittence que leur impose le Nord.

Le Nord indique donc surtout, chez les poètes québécois et chicano, une charge mémorielle rattachée à des événements précis. Historique plutôt que géographique, le Nord renvoie, chez les Chicanos, à la perte du territoire en 1848 – où le « Nord est venu à eux » – et un exil métaphorique chez les poètes québécois. Le Nord est ainsi le lieu d'une origine problématique qui, dans les deux corpus, reprend le leitmotiv de la perte et du départ. Par son rapport à l'aliénation chez les Québécois, notamment chez

¹⁸ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, José Corti, p. 158-159.

¹⁹ Jacques Brault, « Miron le magnifique », dans *Chemin faisant*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1975, p. 40.

Gaston Miron, où le Nord du monde correspond à un peuple qui meurt dans le silence. La relation politique que les Chicanos entretiennent avec la figure montre parallèlement l'absence d'une possibilité d'ancrage, raison pour laquelle le territoire, le sujet et l'histoire demeurent en constante confrontation.

Affluents

Les figures du fleuve et de la rivière, en tant que frontières naturelles et métaphoriques, gardent une place précieuse dans l'établissement de la présence des sujets au sein du territoire nord-américain. Qu'elles se retrouvent dans les poésies québécoise ou chicana, ces figures ont la particularité de pouvoir dessiner clairement les contours des topographies auxquels elles réfèrent, tout en gardant un potentiel métaphorique, à la fois restrictif et libérateur. Illustrant la traversée désirée vers un monde meilleur et une terre d'appartenance, les représentations du fleuve célèbrent les possibilités du langage de construire un espace habitable. Inversement, les cours d'eau accueillent aussi la désillusion et l'échec de ceux qui les traversent. À l'image du Nord, ils refusent la fusion avec le sujet, ce dernier se situant plutôt au cœur d'une brèche qui met en péril son existence. Comme preuves d'une impossible coïncidence entre l'homme et la terre promise, les images fluviales réitèrent la difficulté d'ancrage et se pensent elles aussi dans un mouvement intermittent.

Rio Grande / Río Bravo

Dans un premier temps, il importe de souligner les paradoxes géographiques et géopolitiques à partir desquels doivent être analysées les figures du fleuve et de la rivière :

C'est à tort qu'on les [rivières, fleuves, eaux, lignes de crête] a dites « naturelles ». Reliefs et cours d'eau ont un pouvoir incitatif de suggestion, mais ne peuvent se hausser à la dignité de frontières que par un acte d'inscription solennel, seul à même de transmuier un accident de nature en une règle de droit. Comme « la carte est une projection de l'esprit avant d'être une image de la terre » (Christian Jacob), la frontière est d'abord une affaire intellectuelle et morale²⁰.

Le Rio Grande (aussi appelé Río Bravo del Norte du côté du Mexique) constitue l'une des plus importantes frontières naturelles entre le Mexique et les États-Unis. La rivière, longue de plus de 3000 kilomètres, descend du Colorado vers le sud, traverse le Nouveau-Mexique avant de rencontrer la frontière entre le Mexique et le Texas (El Paso et Ciudad Juárez) et aller se jeter dans le Golfe du Mexique. Par la force du Traité d'Hidalgo, le Rio Grande est devenu le symbole des restrictions états-uniennes contre ceux qui souhaitaient le franchir pour venir s'établir de l'autre côté de la frontière. Comme seuil et barrière, la rivière représente bien malgré elle un espace de violence qui participe d'un « imaginaire transnational²¹ » fait de désillusion :

The Rio Grande – shallow, muddy, ugly in those places where the bridge spanned it – was a constant disappointment and hardly a symbol of the promised land to families [...]. They had not sailed across an ocean or

²⁰ Régis Debray, *op. cit.*, p. 16.

²¹ L'expression est de Ramón Saldivar, *The Borderlands of Culture : Américo Paredes and the Transnational Imaginary*, Duke University Press, 2006.

ridden in wagons and trains across half a continent in search of a new life.
They were migrant, not immigrant, souls²².

La « recherche d'une nouvelle vie » est donc inséparable de la figure du fleuve. L'expérience de la traversée accompagne la spécificité géographique de la région qui longe la frontière (du sud du Texas jusqu'en Californie).

Tino Villanueva lie en ce sens l'expérience de la traversée du fleuve et de la frontière mexicano-américaine à une hésitation entre deux états existentiels :

tú,
de las manos diestras, y la espalda
empapada desde que cruzó tu abuelo el Río,
[...]
tú,
de los *blue-jeans* nuevos
pareces
retoñar cada año como fuerza elemental,
temporal — arraigado entre el ser y el estar
de un itinerario. Eres ganapán,
estás aquí de paso.
El aplastante verano se ha quedado
en los ayeres: el perenne azadón se recuesta,
sediento, en la topografía de tu memoria ;
las ampollas hoy son callos.

*

toi,
des mains adroites, et le dos
imbibé depuis que ton aïeul a traversé le Río,
[...]
toi,
et tes *blue-jeans* neufs
tu sembles
revenir chaque année comme une force élémentaire,

²² Arturo Islas, *Migrant Souls*, New York, William Morrow, 1996, p. 41.

temporaire – s'enracinant entre l'être et le devenir²³
 d'un itinéraire. Tu es né pour un petit pain
 ici de passage.
 L'été écrasant est demeuré
 au passé : la houe persistante s'abat [se penche],
 insatiable, dans la topographie de ta mémoire²⁴

La traversée du grand-père au nord du fleuve, qui évoque le poème « Going North » de Salinas, est décrite par de multiples réminiscences du passé venant hanter le sujet. Le douloureux souvenir de ce passage est relié à un épisode qui est tout à la fois personnel et collectif. Le sujet, lui aussi « imbibé » de l'eau de la rivière, traduit une hésitation entre deux rapports au territoire : celui d'une habitation permanente, qui lui permettrait un ancrage pérenne, et celui d'une situation inférieure, qui le pousse sans cesse à se (re)mettre en mouvement. L'image de la houe qui s'abat dans l'esprit du sujet se joint au Rio en tant que motif du retour perpétuel, où l'itinéraire et le passage deviennent la condition de son existence. De la même manière que dans « El Rio Grande » d'Abelardo Delgado, Villanueva allie la métaphore géographique du fleuve aux fondations historiques du peuple chicano à l'intérieur des États-Unis.

Les deux auteurs, contemporains d'Américo Paredes, s'inscrivent dans une longue tradition poétique qui récupère le Rio Grande de manière à exprimer une expérience singulièrement rattachée aux traditions chicanas : « [Paredes] focuses on the ways that rivers as metaphors of deep tradition and symbols [...] can express an understanding of the course of history.²⁵ » D'une inspiration intertextuelle pour toute

²³ *Ser* et *estar* peuvent tous deux être remplacés par « être » en français. Cependant, la subtilité des deux termes se trouve dans la permanence de l'état que l'un ou l'autre traduit. En effet, *ser* se rapporte à un état définitif et stable, tandis que *estar* indique plutôt un état ponctuel, lié à des circonstances particulières.

²⁴ Il s'agit de notre traduction.

²⁵ Ramón Saldivar, *op. cit.*, p. 255.

une génération de poètes, les poèmes de Paredes désignent la complexe cohabitation des deux langues présentes de chaque côté des rives, dont le fleuve divise artificiellement l'expérience : « The Rio Grande » états-unien au nord et « El Río Bravo » mexicain au sud. Déjà, le cours d'eau désigne une frontière qui sépare deux Nations, mais il indique surtout deux relations distinctes entre le sujet et le territoire nord-américain. « The Rio Grande », écrit en 1934, est le principal poème du recueil de poèmes *Between Two Worlds* d'Américo Paredes. Deux ans plus tard, Paredes a par ailleurs écrit une version espagnole de celui-ci, « El Río Bravo » – le poème est daté du 21 juillet 1936. Bien que « El Río Bravo » soit, techniquement, identique à la version anglaise, l'aspect langagier et la traduction font apparaître une conception divergente du fleuve, de sa géographie et de son expérience, selon la langue dans laquelle il a été écrit. Dans sa réflexion sur l'œuvre de Paredes, Ramón Saldivar écrit :

The English-language title of the poem even emphasizes the grandeur of the river's flux, while the Spanish-language version evokes the wild, ferocious, even angry, aspect of the river's course. In both versions, the river's trajectory is heterogeneously and multiply voiced. Paredes utilizes precisely this narrativized characteristic of the image of the river – as a spatio-temporal relationship and as concrete and discursive experience – in both lyrical and novelistic forms to realize life and illuminate the relics of lost history along the banks of the river²⁶.

En ce sens, le poème de Paredes, tout comme celui de Delgado, met au centre de l'expérience territoriale la question mémorielle qui est représentée sous la forme d'une frontière : « The river forms at once the frontier between the known and the imagined worlds and the barrier between the past and the future, the margins between what we remember and forget²⁷. » Le poème de Paredes se termine en outre sur ces mots, où les « marges de la mer » symbolisent la fin de la vie du sujet, mais aussi de l'histoire

²⁶ *Ibid.*, p. 251.

²⁷ *Idem.*

commune aux Chicanos : « *Y tus aguas moribundas* [Et tes eaux mourantes] / *en lo azul se perderán*, [dans le bleu se perdront,] / *mientras duermo dulcemente* [pendant que je m'endors s] / *a la márgenes del mar* [aux marges de la mer]²⁸. » Cependant, l'homme qui s'endort sur ses rives peut inversement rêver d'un autre monde, plus heureux, là où l'adéquation entre l'homme et le territoire est possible.

De la même manière, le passage entre la vie et la mort, illustré par les « *aguas moribundas* » (« eaux mourantes »), forme une frontière entre le réel et le rêve qui s'étend vers des sources inconnues (« *ignotas fuentes* »). Le poème se construit donc autour d'un désir de l'origine, qui se condense dans l'espace du poème. Ce désir s'inscrit par ailleurs en fonction de deux temporalités : celle de l'exposition nostalgique des *rancheros*, représentations lyriques d'un temps et d'un espace hérités de la culture mexicaine maintenant perdue, et l'utilisation bilingue de la langue, qui reflète une condition future déterminée dans le présent du poème.

La figure du Rio Grande, dans le poème de Delgado, se développe aussi autour de la notion de frontière, faisant tout d'abord référence à la vie des zones frontalières, soit le dangereux et parfois meurtrier passage du fleuve, la contrebande, l'agriculture et la menace de l'expatriation :

jorobado, arrugado, seco, como viejo mal cuidado
va mi río grande ya menos apurado
con el soquete del tiempo manchado,
por dos países maltratado y decorado.

si en vez de crujir tus aguas platicaran
qué de hazañas no nos contarán

²⁸ Américo Paredes, *Cantos de adolescencia. Songs of Youth* (1932-1937), Houston, Arte Publico Press, 2007, p. 38.

y si tus granos de arena miraran
cuánta mentira con su mirar nos desataran.

has visto sufrir al mejicano
cambiar su sudor por tus aguas mano a mano,
tú le has dado a la lechuga el chile como hermano
y al tomate le cambiaste en algo humano.

en ancas de una mula cuando niño te crucé,
miras tú el contrabando que el de la aduana no ve,
sirves de espejo a la esperanza que se fue
y vives esperando la lluvia que una nube negra dé.

río grande, polvo de tejas, ramas, de nuevo Méjico las ramas,
duermes bajo la luz de luciérnagas y la música de ranas,
para los enamorados tus orillas son mil camas
y de un amarillento carrizo son tus canas.

tu fama nacional es como una noche oscura
y tus aguas tiñen una sangre insegura,
eres tú la puerta más cruel y la más dura.
separas al hombre y haces de su ambición basura.

leí que se ahogó un mejicano que te quiso cruzar
venía a los estados unidos y su muerte fue a encontrar,
un día tus fuerzas como las fronteras se van a acabar...
háblame pronto río grande que el tiempo te va a matar²⁹
[AD, 25PCM, 17]

*

vouté, ridé, sec, comme un vieillard laissé sans soin
va mon río grande déjà moins pressé
avec les socquettes tachés du temps

²⁹ Plusieurs versions et réécritures inspirées de ce poème ont été publiées au fil des ans, notamment dans le recueil *Living Life on his Own Terms* (2001) intégré à l'ouvrage *Here Lies Lalo*, utilisé ici comme référence principale des écrits de Delgado. Compte tenu des restrictions historiques de cette thèse, nous tiendrons essentiellement compte du poème « El Río Grande » cité plus haut, initialement paru dans *Chicano : 25 Pieces of a Chicano Mind* (1969).

par deux pays qui te maltraitent et te décorent

si au lieu de se déchirer tes eaux se parlaient
sans que nous comptions les exploits
et si tes grains de sable regardaient
combien de mensonges avec ton regard nous nous détacherons

tu as vu souffrir le mexicain
changer sa sueur pour tes eaux main dans la main
tu lui as donné la laitue le *chile* comme à un frère
et la tomate l'a changé en quelque chose d'humain.

sur la croupe d'une mule enfant on te traverse,
tu regardes la contrebande que la coutume ne voit pas
tu sers de miroir à l'espoir qui était
et tu vis espérant la pluie qu'un nuage noir te donnera

río grande, poussière du Texas, branches, du nouveau Mexique les
branches,
tu dors sous la lumière faible les lucioles et la musique des grenouilles,
pour les séduire tes rivages deviennent mille lits
et du roseau jaunâtre naissent tes *canas*³⁰.

ta renommée nationale est comme une nuit obscure
et tes eaux ont un sang contaminé,
tu es la *puerta*³¹ la plus cruelle et la plus dure.
tu sépares l'homme et fais de son ambition un dépotoir.

j'ai lu que s'est noyé un mexicain qui souhaitait te traverser
qu'il est venu aux états-unis pour rencontrer sa mort,
un jour tes forces comme les frontières arriveront à leurs fins...
dis-moi bientôt río grande que le temps va venir te tuer³²

³⁰ Littéralement « cheveux gris qui surgissent en raison de l'inquiétude causée par le comportement des enfants ».

³¹ Interjection vulgaire, utilisée lorsqu'une femme révèle – intentionnellement ou non – une partie de son corps qui devrait être couverte (plus spécifiquement la région vaginale).

³² Il s'agit de notre traduction.

La frontière est ici représentée par l'isotopie de la séparation (« *separas* », « *desataran* », « *te crucé* » ; « *fronteras* »), illustrant à la fois le passage et la rupture. Ces mouvements de va-et-vient signalent en outre un pacte entre la rivière et celui qui la traverse, qu'il s'agisse de l'enfant à dos de mule ou de la sueur de l'homme qui se mêle à l'eau du Rio Grande.

En soi, la rivière en tant que *ligne* engage la conjonction de divers transports (d'êtres humains, de biens) et de passages par des états intermédiaires qui exigent qu'un « deal » soit conclu. Dans cet esprit, il pourrait s'agir de l'introduction clandestine de marchandise prohibée, de la contrebande, mais aussi de la transaction entre le territoire et l'homme qui passe illégalement la frontière :

Puisqu'il n'y a pas de vraie injustice sur cette terre autre que l'injustice de la terre elle-même [...] il n'y a pas d'injustice pour qui marche sur la même portion de terre soumise au même froid ou au même chaud ou au même doux mélange, et tout homme ou animal qui peut regarder un autre homme ou animal dans les yeux est son égal car ils marchent sur la même ligne fine et plate de latitude, esclaves des mêmes froids et des mêmes chaleurs, riches de même et, de même, pauvres ; et la seule frontière qui existe est celle entre l'acheteur et le vendeur, mais incertaine, tous deux possédant le désir et l'objet du désir [...]³³.

L'injustice principale qui se loge dans cette portion de terre divisée par le Rio Grande se trouve dans le désir de l'un d'habiter un territoire possédé par l'autre. Compris sous cet angle, le décès factuel d'un Mexicain est le reflet fatal, mais exemplaire de cette transaction illicite ; ne se faisant jamais à la lumière du jour, la traversée du Rio Grande donne lieu à des dommages collatéraux qui remettent en cause l'individualité des sujets parce que tenue dans l'obscurité. La réunion entre l'environnement et

³³ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986, p. 11-12.

l'individu ne pouvant avoir lieu dans l'espace géographique, le poème prend ici le relais afin de rendre compte de la présence intermittente du sujet.

Nous pouvons par ailleurs relier l'espace référentiel aux représentations poussiéreuses du Texas et de ses affluents au Nouveau-Mexique (« *rio grande, polvo de tejas, ramas, de nuevo Méjico las ramas* »). La description du Rio Grande, des roseaux, des grains de sable, des tomates et des poivrons qu'il fait pousser, fait partie du processus de production d'un lieu, paysage mis en relief par l'exercice poétique³⁴. Celui-ci intègre le processus d'apparition et de disparition où chaque terme et image qu'il produit vise à mettre en lumière un détail qui « se lève » et fait « acte de présence³⁵ ». Les images extraites de l'environnement états-unien doivent alors être étudiées par le lecteur comme le détail d'un paysage : identifiées et isolées, elles constituent le lieu d'une expérience qui se manifeste « comme un écart ou une résistance par rapport à l'ensemble³⁶ » du poème, reproduisant par le fait même le mouvement d'intermittence. Sujet des ombres, le corps clandestin qui traverse la rivière, troquant sa sueur contre ses eaux entre la menace et la fuite, est à peine aperçu et se loge dans la faible lumière. Le sujet expérimente la traversée du fleuve dans un mouvement intermittent identique à celui des lucioles qui l'entourent (« *duermes bajo la luz de luciérnagas* »), formant une sorte de communauté clandestine. Grâce à l'espace ouvert par le poème, l'individu n'est plus exposé à disparaître, bercé par la faible, mais essentielle liberté de mouvement des lueurs.

³⁴ Par cette affirmation, nous nous référons à la section « Lieu, espace et territoire » du premier chapitre de la thèse, dans laquelle nous distinguons les différentes étapes de la production du lieu en poésie.

³⁵ Bernard-Marie Koltès, *op. cit.*, p. 10.

³⁶ Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 6.

Ainsi thématisée, la liberté est assortie d'une charge politique qui relève de l'histoire chicana. Le Rio Grande figure en ce sens un passage entre la mémoire historique et celle qui participe de l'expérience et de l'ancrage du sujet dans le présent. Localisée sur les rives du Texas, cette mémoire se joue entre la renommée « nationale » du Rio Grande (« *tu fama nacional* ») et le fait divers, celui d'un Mexicain qui s'est noyé en voulant traverser de l'autre côté de la rive. Par la réminiscence du passé à l'intérieur du présent du poème, celui-ci performe « an allegory of active remembrance of tradition violent antagonism to the political present³⁷. » Afin de représenter cet aspect « antagoniste » de la figure du fleuve et de l'appliquer au présent de l'écriture, Delgado prend ses distances avec la tradition lyrique³⁸. Il y préfère une poétique syncopée, faite de détails et « d'éclats », qui rejette cette capacité de la poésie à faire coïncider le langage et l'être. Ce faisant, le fleuve chez Delgado symbolise le transfert d'une esthétique chicana classique, qui célèbre la tradition poétique et l'action politique contre le monde anglo-saxon, pour tendre vers une conception plus nuancée du réel. Cette dernière traduit davantage l'hétérogénéité des expériences, tout en veillant à mettre en scène la menace quotidienne des individus qui font l'épreuve du territoire géographique.

À cet égard, le danger constant de l'expérience de la rivière dépasse largement le Rio Grande : « Much of that is underwritten by the Rio Grande, but as natural barriers go, the river is less formidable than the wilderness either side of the frontier³⁹. » La

³⁷ Ramón Saldivar, *op. cit.*, p. 250.

³⁸ Un lyrisme dont Américo Paredes est le fier représentant, notamment en raison de la tonalité épique de ses poèmes ainsi qu'à ses références à la mythologie aztèque.

³⁹ Jeremy Harding, « The Deaths Map », *London Review of Books*, vol. 33, n°20, 2011, p. 8

représentation du fleuve comme origine spatiale d'une contamination propage aussi sa menace : « *y tus aguas tiñen una sangre insegura* » / [« et tes eaux ont un sang contaminé »] [AD, 25PCM, 17]. La rivière, comparée à la vulgarité d'une femme qui exposerait son intimité (« *puerta*⁴⁰ »), symbolise une cruelle échappatoire. Dans la mesure où sa traversée, par la séparation qu'elle sous-entend, fait du rêve de l'homme un simple déchet, elle tue du même coup toute possibilité de renouveau, rendant stériles ceux et celles qui s'y mouillent. Le thème de la contamination est aussi illustré dans la mise en scène du territoire désertique qui, géographiquement, s'étend par-delà les rives du Rio Grande. En tant qu'espace sauvage, le désert du Sonora, qui borde les états du sud-ouest des États-Unis (Arizona, Californie, Nouveau-Mexique) et le Mexique, est désigné comme impitoyable⁴¹.

Le désert qui, par extension, est adjoit au fleuve est aussi une image poétique récurrente dans la poésie de Delgado. Son poème « *Espinas* » (« Épines ») illustre ironiquement l'austérité et la sécheresse de ce *no man's land* transposé dans la modernité médiatique, à l'intérieur duquel, malgré tout, l'espoir parfois fleurit.

[...]
threatened
el desierto [le désert]
y la lluvia [et la pluie] had made death valley
sprout from its dead earthy womb

⁴⁰ L'expression joue sur l'homonymie de la « porte » comme ouverture spécialement aménagée pour permettre le passage (d'une ville ou encore d'une maison).

⁴¹ Étant donné l'aridité de son climat, plusieurs migrants meurent chaque année faute de nourriture et d'eau, mais aussi en raison des excès de violence dont ils sont les témoins privilégiés : « Over the last ten years, beefed-up border control has led to many more deaths among migrants, forcing them to find alternative routes through remote desert in their quest for a livelihood. In this thicket of dangerous contradictions, the illegal alien is both villain and victim. » Patricia Nelson Limerick, *The Legacy of Conquest: The Unbroken Past of the American West*, New York, Norton, 1987, p. 222.

the most beautiful of desert flowers
 according to the color tv
 serving the six o'clock news
 and the tv don't lie
 when it comes to desert flowers.
 maybe the desert, all deserts,
 have always been within
 y nuestra sequía sí tiene fin [et notre sécheresse prend fin].
 [AD, BSA, 54]

Le sujet, qui prend place dans un lieu aéroportuaire⁴², souligne la solitude qui l'entoure (« feeling myself very alone »). Le désert se transforme ici en un paysage recraché par la télévision, emblème d'une solitude existentielle qui dépasse le sujet : « maybe the desert, all deserts, / have always been within ». Réciproquement, c'est à l'intérieur du sujet que paraît se trouver la fin de la sécheresse (« y nuestra sequía sí tiene fin »), par le refus personnel d'une austérité qui ne se trouve plus aux abords du désert, mais bien dans la pauvreté quotidienne de la télévision et de ses bulletins de nouvelles. Les images lumineuses retransmises par la télévision figurent, en outre, une autre caractéristique de la frontière, ici transposée au monde moderne. La télévision met en effet en scène une vision déformée de la réalité et projette l'information retransmise par les médias. L'ironie du vers de Delgado, « and the tv don't lie » est liée au pouvoir de l'image médiatique, dont les « images lumineuses contribuent, par leur force même, à faire de nous des peuples asservis, hypnotisés dans leur flux⁴³. » Cependant, le diagnostic n'est pas final, et Delgado propose une alternative à l'asservissement : devant la prolifération des images télévisuelles qui l'assailent de leurs « vérités en couleurs », il propose une authenticité qui n'émerge que du silence et de la solitude et tient de l'existentiel plutôt que du médiatique.

⁴² À cet effet, il mentionne un peu plus tôt dans le poème : « the one who is usually surrounded / in busy airports / by many many people / like espinas / the noise of a jet overhead / reminded me / nearby / civilization » [AD, BSA, 54].

⁴³ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 86.

Saint-Laurent

L'image du fleuve et de la rivière, dans la poésie québécoise, reprend plusieurs thèmes et lieux communs propres aux représentations du Rio Grande dans la poésie chicana. Les envolées lyriques célébrant le fleuve Saint-Laurent font place, de la même manière que chez les poètes précédemment cités, à une conception plus sombre et fragile du cours d'eau. Paul-Marie Lapointe, Jacques Brault et Paul Chamberland ont en ce sens bouleversé les représentations de la figure du Saint-Laurent, originellement conçues par un poète comme Gatien Lapointe. Dans son poème « Ode au Saint-Laurent », ce dernier souligne que la parole poétique vient au monde dans le « limon du fleuve », moins portée sur une remise en question de la figure que sur sa glorification. Lorsque l'auteur écrit « c'est ici le plus beau paysage du monde⁴⁴ », il métaphorise le fleuve à partir de quelques éléments (la neige, la lumière, le vent), par un lyrisme similaire à celui d'Américo Paredes. Pour Lapointe, le Saint-Laurent est cette matrice féconde dans laquelle le Québec « rose et gris au milieu du fleuve » plante ses racines et fonde son histoire : « Je suis la terre et je suis la parole / Le soleil se lève à la plante de mes pieds. » Plus encore, le poème ne se limite pas aux frontières de la province du Québec, mais intègre l'Amérique tout entière (« Et je situerai l'homme où naît mon harmonie / Ma langue est d'Amérique / Je suis né de ce paysage »). La nature liée à l'origine devient le lieu de l'hospitalité américaine par excellence, englobant tous les peuples qui se situent entre ces « deux océans le long de [son] corps / [là où] le monde entier vient frapper à [ses] flancs. » Aucun paradoxe, aucune blessure ni

⁴⁴ Toutes les citations du poème « Ode au Saint-Laurent » de Gatien Lapointe sont tirées de cette édition : Gatien Lapointe, *Ode au Saint-Laurent* précédé de *J'appartiens à la terre*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les poètes du Jour », M-1, 1963, p. 90.

trahison, chez Gatien Lapointe. C'est d'ailleurs à cette unité de ton que Pierre Nepveu s'en prend dans son article « Le poème québécois de l'Amérique » :

Il me semble que la force de la poésie de [Paul-Marie] Lapointe, et ce qui fait de lui notre plus grand poète « américain », c'est qu'il ne cherche pas à colmater la brèche, le vide intérieur qui résulte de cette « trahison » dont nous n'avons pas seulement été les victimes, mais aussi les auteurs (par notre messianisme aveugle)⁴⁵.

Comme Nepveu l'indique, Paul-Marie Lapointe refuse de considérer l'Amérique sous une forme homogène. Plutôt, il plonge dans l'étrangeté américaine et postule que son sujet ne l'habite pas dans un enracinement total, mais bien dans un « arrachement à soi ». Sans réduire les multiples différences qui constituent le continent nord-américain à une harmonie du paysage, Lapointe reprend l'idée du devoir lucide de l'acte poétique devant les difficultés à habiter la terre. Plus encore, il met à l'avant-plan la violence et la désillusion du territoire, permettant du même coup de souligner les mécanismes artificiels qui ont contribué à bâtir les délimitations géographiques de l'Amérique, notamment par la prise en compte des cours d'eau.

Selon Chamberland, le sujet qui s'endort sur les rives du fleuve y vient aussi parfois pour y mourir :

quel fleuve déjà quelle vie
quelle terre où était-ce donc vivre
on se souvient si mal

il y eut jadis les jours ensoleillés
et de petites villes naïves dans leurs jupes qui tournaient
on a perdu ses souvenirs comme bêtes blessées que l'on abandonne auprès
des rivières

⁴⁵ Pierre Nepveu, « Le poème québécois de l'Amérique », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 16-17.

[PC, I, 188]

Le poète, qui partage avec Gatien Lapointe⁴⁶ la passion du lyrisme, se fait néanmoins plus nuancé dans son traitement de la figure du Saint-Laurent. Chamberland laisse les paradoxes ouverts, et l'exubérante glorification du passé fait place à une mémoire défaillante : « quel fleuve déjà quelle vie / quelle terre où était-ce donc vivre / on se souvient si mal » [PC, I, 188]. L'ancrage est douloureux dans ce poème. La forme syncopée et interrogative des vers, ainsi que les nombreux espacements dépeignent les trous de mémoires du sujet qui peine à se remémorer ses « souvenirs ». Quant au fleuve, il s'intègre à cette amnésie dans la mesure où il se transforme en un lieu nébuleux qui contamine la « vie » et la « terre » [PC, I, 188] en raison de ses défaillances. Comme des animaux morts au bord de la route, les « souvenirs » se transforment en « bêtes blessées que l'on abandonne auprès des rivières ». L'image rejoint ici la figure de la frontière sous la forme de « sinistres cimetières linéaires⁴⁷ », où la sécheresse ne correspond pas à un désert comme chez Delgado, mais bien à une mémoire obstruée. La figure du fleuve s'étend à l'image d'un linceul, qui accueille la désillusion et la dégénération de la mémoire.

⁴⁶ Déjà en 1969, Maximilien Laroche faisait remarquer que « l'image de l'eau, de la neige et du fleuve que l'on retrouve chez ces [deux] poètes comme le symbole le plus expressif de ce dialogue et de cet échange entre deux pôles qui sont le poète et son pays. Dialogue du poète et de sa terre-Québec dans cette image du bouillonnement incessant du sang chez Chamberland ; échange fraternel entre le poète et sa collectivité que symbolisent le flux et reflux du majestueux et solennel Saint-Laurent chez Gatien Lapointe [...]. L'eau étant sommeil et mort, paix et enfouissement mais aussi mouvement et vie, voyage de la vie à la mort et de la terre au ciel, point n'est besoin ici d'en faire une psychanalyse pour expliquer ses métamorphoses, ses ramifications et ses prolongements. Nul besoin aussi de montrer qu'elle peut se muer non seulement en sang mais en arbre et qu'elle est tout à la fois le symbole d'un voyage entre le quotidien et l'idéal, entre la réalité et le rêve. » (Maximilien Laroche, « Notes sur le style de trois poètes : Roland Giguère, Gatien Lapointe et Paul-Marie Lapointe », *Voix et images du pays*, vol. 2, n° 1, 1969, p. 94.)

⁴⁷ Régis Debray, *op. cit.*, p. 18.

Plus violemment encore chez Jacques Brault, l'image du fleuve intègre une culpabilité de l'origine qui infecte le lieu géographique ainsi que la mémoire du peuple et du sujet :

Dans sa moiteur l'air pend comme les paupières coupables du bouleau
 nous allons nous allons par-delà le fleuve de certitude par-delà les effluves
 de
 mots pourris
 nous allons vers l'ailleurs ridicule vers le Labrador des mirages
 ah la dent du phoque pèse de toute sa blancheur sur la peau de notre
 espoir
 les jongleuses de notre enfance ricanent derrière le cap foudroyé
 un chœur de petits hommes jaunes gravent sur la toundra le lieu de notre
 ennui
 ce pays d'où l'on ne part jamais nous empâte dans la honte du pain
 quotidien
 [JB, M, 52]

L'anaphore « nous allons », dans ce poème, est trompeuse. Elle commande la traversée vers un « au-delà » et un « ailleurs » qui, dans l'extrait, indique le « ridicule » du « Labrador des mirages ». La désillusion prend la forme d'un espace difficilement habitable qui est déterminé dès l'enfance. En effet, les « jongleuses de notre enfance [qui] ricanent » se transforment en « petits hommes jaunes ». Ce faisant, ils forment une communauté circassienne qui souligne l'absurdité de ce « nous » qui tente de se forger un pays après l'avoir pris de force aux communautés déjà en place. Le « nous » semble habiter un lieu aussi rêche et hostile que le Labrador, terre du « phoque [qui] pèse de toute sa blancheur sur la peau de notre espoir » et de la « toundra le lieu de notre ennui. » Quant au « pays », loin d'être glorifié, il est plutôt le concentré honteux de ce « petit peuple » désenchanté et à la condition inachevée.

On notera d'ailleurs que la référence au Labrador géographique indique, dans les faits, un état d'inachèvement. La frontière entre le Québec et le Labrador baigne en

effet dans une indéfinition complète⁴⁸. Parfois amérindienne et lieu sacré de la chasse au phoque, la péninsule comporte diverses régions aux statuts différents et indéfinis. De même, ce que le géographe Henri Dorion appelle la « pulsation des frontières » reproduit de manière métaphorique les changements incessants de délimitation de son territoire. À ces régions septentrionales floues de la péninsule Québec-Labrador, « [il] faut ajouter que l'on a alors considéré qu'entre ces territoires ou à leur marge, pouvaient aussi exister des *terrae nullius*⁴⁹ ». Cette expression empruntée au vocabulaire du droit international décrit une terre qui n'appartient à personne, traduisant en quelque sorte le sentiment qui se dégage du poème de Brault. La spatialité du poème est elle aussi *terrae nullius* ; l'anaphore « nous allons » ne menant nulle part, le « pays d'où l'on ne part jamais » s'enfonce dans l'« ennui » et l'empâtement. À l'inverse de poètes chicanos pour qui le fleuve contraint au départ, le cours d'eau laisse présager chez Brault une non-adéquation du sujet au lieu, qui se vit dans l'impression paradoxale d'y être emprisonné. Il faut cependant ajouter que

[s]auver le principe du « lieu » ne nous jette d'ailleurs pas forcément dans le rapport de appropriation dont Brault a toujours dénoncé les excès. Rien n'interdit selon le poète de penser, par exemple, la langue comme « locataire » et non « propriétaire » du lieu [...]. Toute la réflexion sur la langue de Brault est à l'image de ces nuances, cherchant toujours à éviter

⁴⁸ Comme l'écrivent Henri Dorion et Jean-Paul Lacasse, « les frontières du Québec septentrional sont des frontières inachevées. La frontière du Labrador, encore considérée litigieuse par certains, est pourtant une frontière établie par toutes les instances investies de la capacité juridique de le faire. Cependant, cette frontière, valablement délimitée sur le plan juridique, n'a pas encore été démarquée sur le terrain, sauf par les compagnies qui y ont pratiqué l'extraction du minerai de fer. À cet égard, mais à cet égard seulement, le dossier de la frontière du Labrador demeure ouvert. » Dans *Le Québec : territoire incertain*, Québec, Septentrion, 2011, p. 26.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 25. C'est nous qui soulignons.

les oppositions binaires pour inventer un espace de transit où l'on se joue de toute frontière⁵⁰.

Que la figure du fleuve soit géographique ou alors qu'elle renvoie à un procédé métaphorique, elle laisse à la frontière son principe d'ambiguïté. Plus encore, que celle-ci délimite clairement un territoire ou non, les différentes expériences qu'elle traduit oscillent entre la négociation d'un ancrage et la désillusion de la résidence sur la terre.

Le fleuve rejoint ce caractère fondamentalement hésitant du mouvement d'intermittence, qui était déjà présent dans l'analyse de la figure du Nord. Illustrant l'hésitation entre deux états politiques chez les Chicanos, qui se situent à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, le fleuve québécois comporte des contours beaucoup plus flous. Parallèlement, le fleuve en tant que référence géographique et métaphorique se rattache principalement à la tradition poétique de chacune des communautés. En effet, la figure exige de prendre en considération les multiples traditions littéraires qui ont chanté cette figure emblématique dans le souhait de la figer à tout jamais dans leur histoire. De la nostalgie des *rancheros* au lyrisme du paysage québécois, la réflexion dépasse la référentialité spatiale afin d'illustrer un transport métaphorique d'une réalité difficile vers l'espace du poème, qui témoigne de l'impossible fusion des sujets avec le territoire nord-américain.

⁵⁰ Karim Larose, « Gaston Miron et Jacques Brault : langue natale et horizon de parole », dans *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 384.

Lieux de l'en-dessous

L'exploration de l'espace se remarque aussi à partir de l'étude des lieux de l'en-dessous. Le sujet entreprend en effet un cheminement à travers les territoires de dévastation : les lieux de solitude, de mort, d'aliénation et autres espaces obscurs concourent à définir la présence en fonction de son absence. L'impossibilité de s'ancrer, qui est au cœur de ce cheminement vers les lieux des envers, rejoint l'impératif de la chute que nous avons développé dans le chapitre deux. Puisqu'elle se pense comme une « négativité dynamique⁵¹ », elle permet la mise en forme de motifs spatiaux propres à ce que nous appellerons une poétique de l'en-dessous. On assiste ainsi à un glissement des lieux ouverts vers des lieux d'ombre et fermés, faits de débris et de détrit. Les territoires ravagés, le trou, le tombeau, la cave, les zones d'ombres et de pourriture sont des exemples parmi d'autres de ces représentations de l'espace de l'en-dessous.

Ces lieux réduisent par ailleurs le sujet à une infériorité, qui traduit plus généralement la posture marginale qu'embrassent souvent les sujets québécois et chicano. Ces derniers, déchirés entre une identité problématique et l'habitation du territoire, rendent compte de leur existence à travers une entreprise de dépossession : par une énonciation qui se fragmente, indiquant par le fait même l'effacement de la présence, et par un temps et un espace qui se déchirent, le sujet devient un citoyen des envers⁵². Il faut aussi ajouter que la prise en compte des lieux de l'en-dessous emprunte

⁵¹ Voir la thèse d'Évelyne Gagnon, *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011.

⁵² Nous n'utilisons pas le terme « citoyen » à la légère. Compris comme processus d'auto-interprétation des contours d'une identité, l'affirmation citoyenne doit aussi se penser parallèlement au désir d'ancrage. Ce problème d'un état civique qui ne coïncide plus avec le

à l'intermittence et à une pensée du « clignotement ». Étudier les envers en poésie, c'est aussi une manière d'affirmer que les sujets québécois et chicano se définissent comme étant minoritaires et interstitiels, à la limite de l'apparaître et du disparaître. Plus encore, c'est inscrire ce même sujet dans une modernité qui met en lumière le rejet des formes oppressives et de l'homogénéité⁵³. C'est d'ailleurs ce rapport à l'histoire qui distingue les deux corpus à l'étude. Si tous deux témoignent des lieux de l'en-dessous, ils s'élaborent tantôt par une affirmation forte de la subjectivité *malgré* la possibilité de leur disparition, comme chez les Chicanos, tantôt dans un périple qui tend vers la dissolution.

territoire étatique met en lumière les complexes relations (constitutionnelle et substantielle) entre l'État et l'individu dont le poème témoigne à sa manière. La dimension spatiale de cette citoyenneté des « envers », que nous appliquons aux poèmes, échappe en ce sens à l'enfermement de l'action politique qui restreint la légitimité politique des revendications. Elle permet donc à ceux qui ne se conforment pas au cadre de se situer en dehors des frontières normatives de leur patrie respective. À propos des définitions sur la citoyenneté, voir Jocelyn Maclure et Alain G. Gagnon (dir.), *Repères en mutation. Identité et citoyenneté dans le Québec contemporain*, Montréal, Québec Amérique, 2001.

⁵³ François Paré entreprend sa réflexion sur les marginalités littéraires à partir d'une critique de la rationalité moderne. Il écrit : « Cette réflexion rejaillit probablement à tous les détours de l'institution. La question de l'apparaître et du disparaître trouve sans doute son origine dans la critique de la rationalité moderne et de la logique de l'identité telle qu'elle est apparue dans la pensée occidentale après la Seconde Guerre mondiale. [...] La réflexion sur la minorisation a permis d'ouvrir la critique de la raison dominante à la fragilité du non-identique. C'est justement parce qu'il est éminemment fragile, parce qu'il verse toujours déjà dans le spectacle de son évanescence, par ce qu'il est un illusionniste du disparaître que le sujet minoritaire peut être au centre du renversement des conditions oppressives [...] » (François Paré, *op. cit.*, p. 24-25.)

Descendre

Au Québec, Saint-Denys Garneau aura été l'un des premiers à embrasser une esthétique de la dépossession et à mettre en scène ces lieux des envers. Dans son poème « Poids et mesures », il écrit :

On peut exiger que tout soit rapiécé

Mais un trou dans notre monde c'est déjà quelque chose
 Pourvu qu'on s'accroche dedans les pieds
 et qu'on y tombe
 La tête et qu'on y tombe la tête la première
 Cela permet de voguer et même de revenir
 Cela peut libérer de mesurer le monde à pied,
 pied à pied⁵⁴.

Le poème renvoie ici un espace dans lequel le sujet expérimente une solitude fondamentale. Le « on », pronom personnel indéterminé et à la tonalité familière, témoigne d'un rapport à la fois ludique et tragique au territoire. En effet, la chute du sujet permet surtout un mouvement perpétuel. Garneau ironise et relativise le mouvement continu de descente, qui est présenté comme une force libératrice et non comme une faiblesse, lui permettant de « voguer », de se « libérer », voire même de « revenir ». La « mesur[e] » du « monde » rapproche l'expérience physique d'un individu, qui parcourt l'espace « à pied », à celle d'une perte des repères qui lui est salvatrice.

Chamberland écrit de manière similaire : « je n'ai jamais quitté le sentier qui menait au moulin de l'étrangleur / je m'enfonce plus sûr qu'un train entre les dents du malheur / et le ciel croule et les toits crient très lente très lente imperceptible chute »

⁵⁴ Hector de Saint-Denys Garneau, *Poésies. Regards et jeux dans l'espace* suivi de *Les solitudes*, Montréal, Fides, 1971, p. 190.

[PC, TQ, 31]. Cet extrait métaphorise le malaise existentiel du sujet par la figure du « train », véhicule du progrès moderne qui, à toute vitesse, le mène à sa propre perte. L'impression de perdre pied, qui est exprimée quelques vers plus tôt chez Chamberland (« l'espace dans nos pas vacille » [PC, TQ, 30]), se joint à l'image du sujet garnélien qui « s'accroche dedans les pieds », soulignant au passage que « c'est déjà quelque chose⁵⁵ ». La perte des repères est révélatrice puisqu'elle désigne un inconfort qui pousse le sujet à se mettre en mouvement (« s'écoule » ; « je m'enfonçe » ; « croule » ; « chute » [PC, TQ, 31]) et à signaler sa présence.

Jacques Brault est probablement l'un des poètes à l'étude ayant le mieux énoncé cette traversée poétique vers les espaces de l'en-dessous⁵⁶. En tant que lieux possibles de son apparition et de son ancrage, même temporaire, les envers qui sont mis en scène prennent la forme d'un territoire que l'on explore à tâtons. Si, chez le poète, « on devient clochard simplement / comme on descend un escalier » [JB, IPC, 357], descendre signifie surtout cheminer. Il ne s'agit pas en ce sens de masquer cet état du sujet qui évolue dans le « souterrain » et la clandestinité – ce que nous verrons apparaître aussi chez les poètes chicanos –, mais bien de montrer les effets positifs de ces ancrages particuliers. Dans *L'en-dessous l'admirable*, il écrit :

Au pays de l'en-dessous, on fait bien les choses. Très correctement. Si d'aventure (qu'on me pardonne ce mot incongru) quelqu'un se trouve mal, on l'aide comme il se doit. On le délivre de son erreur, de son illusion. Manque-t-il d'air (soit qu'il étouffe, s'essouffle, soit qu'il râle, renâcle), on l'en prive complètement. Sans délai. [...] Dès lors, ce quelqu'un est ; mort ou vivant ? qu'importe. Il n'y a plus de différence. [...]

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Nous pensons surtout à son recueil *L'en-dessous l'admirable* (1975), où le sujet se manifeste dans une mobilité descendante le menant à un territoire souterrain qu'il arpente.

*Simplicité que j'appelais, avant, ailleurs, tu ne ressembles pas du tout à mon désir.
Mais je n'ai plus de désir. Je ne souffre aucunement. Et je vois immobile, au-delà de
l'espérance, folle des folles. Je vois, sagement. Oui, au-delà.*
[JB, EDA, 226]

Le signalement du « je » dans l'espace du poème se comprend d'abord par « l'en-dessous », véritable « pays » qui est représenté à partir de plusieurs mises à distance. Temporelle d'abord, « *simplicité que j'appelais avant*⁵⁷ », puis spatiale (« *ailleurs* »), la distance a pour effet de paralyser le sujet, traduisant un état d'infériorité. Inférieur dans la mesure où écrire « du fond » ou « de l'en-dessous » renvoie au « petit » peuple canadien-français, ici ironiquement victimisé, et qui demande pardon de son usage d'un « mot incongru ». Infériorité aussi du « pays », où l'homme, empêtré dans un monde qui semble « sans issue » [GM, HR, 50], sans « désir » et toujours très « correct », est indifférent à la mort. Certes, la mort est idéologiquement et socialement investie (mort identitaire, linguistique, voire nationale), mais l'immobilité à laquelle elle donne lieu n'est pas vide de sens. Brault ajoute :

non je ne répète pas ce cri de douleur et survivance
malgré des millénaires humains en passage enfuis
empoussiérés
cela gît en-dessous de terre non remuée
pas de mots et pas de silences là ni même absence
[JB, EDA, 233]

Le sujet se négocie un lieu idéal (le « rien ») qui pourrait accueillir « quelque chose rien comme un froid d'avant le monde / et nébuleuses galaxies espaces non calculés ô vide » [JB, EDA, 233]. Ce faisant, le « je » s'établit dans la distance, écartelé au milieu d'un indicible⁵⁸ qui « gît » sous la « terre » et les « nébuleuses galaxies ». L'espace de l'en-

⁵⁷ C'est nous qui soulignons.

⁵⁸ Rappelons au passage un extrait du troisième chapitre, dans lequel nous insistions sur le caractère innommable des « circonstances ». Celles-ci s'inscrivent dans une constante recherche du mot juste afin de se dire, témoignant d'une précarité existentielle que Gaston

dessous représente donc une « terre » qui fait office de tombeau pour une parole endeuillée, s'opposant à un espace ouvert (le ciel), empreint d'une mélancolie et d'un lyrisme vers lesquels le sujet tend.

Énonciations souterraines

L'énonciation prend forme à partir d'un sujet qui se définit lui aussi par ses envers. Le poème, lieu de rencontre⁵⁹ et lieu de la dissolution spatiale et existentielle, rend doublement compte de l'intermittence qui le forge. Jacques Brault écrit à ce propos :

Un jour, mais non : il n'y avait plus d'événements, je le sentais à un relent de nostalgie, un écoeuement léger, discret ; quelque chose de moi ne m'avait pas rejoint, était resté indécis ou encore dissimulé au cœur de la descente, une certaine douleur incertaine, épouvante mal assagée, pas glorieuse du tout, bête mélancolique d'un autre monde [...], quelqu'un et beaucoup d'autres, avec des mouvements du corps, des bruits de voix, même, oui (est-ce possible), une paix mystérieuse à ne rien faire (nul regret, nul espoir) que d'être.

Cela s'est passé. J'ignore comment, pourquoi. Cela s'est passé. Car j'étais seul. Parfaitement. Et si tranquille, dans une telle certitude que j'ai dû désapprendre en un éclair à me supposer un indice d'avenir et de mémoire même intolérables.

Ici, le rien règne et repose.
[JB, EDA, 228]

Chez Brault, le néant existentiel est représenté par le lieu « sans événement » de l'écriture, dans lequel, bien paradoxalement, le monde continue de grouiller

Miron traduit, dans sa correspondance, par l'image du « trou-vide ». (Gaston Miron et Claude Haeffely, *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely. 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989, p. 63.)

⁵⁹ Évelyne Gagnon, *op. cit.*, p. 104.

(« *quelqu'un et beaucoup d'autres, avec des mouvements [...]* »). La descente vers l'en-dessous, caractérisée par une solitude exemplaire, est une manière pour le sujet de signaler son existence : « *Cela s'est passé. Car j'étais seul. Parfaitement* » [JB, EDA, 228]. L'« *ici* » indique donc un lieu et un temps suspendus, qui fige le sujet en raison du mouvement de « *descente* » vers « *l'en-dessous* ». La suspension est aussi créée par l'utilisation des parenthèses, dévoilant une intermittence qui met au jour une hésitation (« *oui (est-ce possible), une paix mystérieuse à ne rien faire (nul regret, nul espoir)* »). Entre la certitude et l'incertitude, l'espoir et le désespoir, la suspension permet au sujet de se créer un lieu *au fond* du monde dans lequel s'inscrire et écrire. L'envers signale un paradoxe essentiel, dans la mesure où il permet à l'espace, au sujet et au « *pays* » de se redéfinir en fonction d'une intermittence : soit dans un « *horizon [de] terreur* » [JB, EDA, 229] qui le fera indéniablement disparaître, soit dans une zone nulle qui lui permet de se former un « *semblant d'être* » [JB, EDA, 229].

En un sens, Chamberland partage la conception de Brault sur l'en-dessous (« *désormais / tout m'entraîne vers l'intérieur vers l'en-dedans vers le creux boueux le trou, où je ne serai personne où je n'aurai pas à penser* » [PC, I, 251]). Cependant, les lieux souterrains sont surtout considérés chez ce dernier comme un monde « *d'avant la naissance* » [PC, I, 183] vers lequel il faut tendre. Ainsi compris, l'en-dessous devient une frontière, lieu de tous les passages à la fois poreux, meurtrier, mais aussi extrêmement désirable. Chamberland écrit : « *je vénérerais les zones d'ombre : tenures boiseries meubles anciens lourds tapis je les recherchais [...] j'y étais terrifié et j'aimais y être terrifié je pressentais que c'était important ce qu'il y a dans les ténèbres [...] j'allais par l'en-bas* » [PC, I, 181]. À l'inverse de Brault, qui installe sa réflexion dans une quête métaphysique, les « *ténèbres* » de Chamberland se situent dans l'espace du quotidien : « *fasciné par le bois pourri (vieux hangars), les débris de la faïence rustique que découvrir le sillon encore chaud quêtant sans lassitude les signes d'en-bas qui me*

commande en profondeur [...] » [PC, I, 183]. Mis entre parenthèses, les « vieux hangars » regorgent de trésors et signalent ce qui, dans les ténèbres, grouille de vie. La descente vers « l'en-bas » est donc impérative. En ce qu'elle est la « condition natale [qui] crée le monde à chaque instant » [PC, I, 160], la descente est « command[ée] » au sujet afin qu'il en fasse l'expérience⁶⁰.

L'insistance qu'ont les sujets à vouloir ramper au ras des sols, à écouter la « terre », à sentir et à rêver le monde par l'en-dessous n'est pas sans rappeler *L'espace littéraire* de Blanchot, qui place la possibilité d'habitation et de (re)connaissance du réel au cœur de l'obscurité :

L'œuvre ainsi nous oriente vers le fond d'obscurité que nous ne pensons pas avoir désigné en l'appelant élémentaire, qui n'est certes pas nature, car la nature est toujours ce qui s'affirme comme déjà née et formée, que René Char sans doute interpelle quand il nomme « terre mouvante, horrible, exquise », que Hölderlin appelle la Terre Mère, la terre refermée sur son silence, celle qui est souterraine et qui se retire dans son ombre [...] ⁶¹.

Le sujet, ayant accès *au fond* des choses, se trouve à l'intersection du vivant et de la mort. Chez Paul-Marie Lapointe, cette conjonction s'illustre par la mise en scène d'espèces « de sous la terre » [PML, PA, 257] qui disent le *Réel Absolu*. Depuis le poème « Arbres » analysé au tout début de cette thèse, jusqu'à la fondation des « racines de la

⁶⁰ Cette posture énonciatrice est partagée par plusieurs poètes québécois de ces années – nous pensons notamment à Roland Giguère qui écrivait, dans *L'âge de la parole* : « Je suis de plus en plus perpendiculaire au sol, perpendiculaire au sol en même temps que parallèle à la route qui mène à l'intérieur des terres. JE SUIS LE MINISTRE DES AFFAIRES INTÉRIEURES, celles obscures, celles inextricables, et le jeu consiste à s'y perdre et s'y retrouver alternativement – tant que cela dure – s'y retrouver pour s'y perdre – tant qu'on en a le cœur – s'y perdre et s'y retrouver, plonger, revenir à la surface (le ciel est bien à sa place) et replonger plus profondément, toujours plus profondément ». Roland Giguère, *L'âge de la parole*, Montréal, L'Hexagone, 1965 p. 93.

⁶¹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 297-298.

pluie [...] terre animée » [PML, CPA, 171], nous remarquons que les représentations des lieux de l'en-dessous sont multiples. Sa poésie prescrit l'illustration d'éléments organiques et d'espèces rampantes, qui sont voués à une fascination sans borne parce qu'ils représentent justement cette ambiguïté suprême que contiennent les mondes de l'en-dessous : attirants et dégoûtants, entre excrétion et génération, crypte et alcôve⁶², ils sont à l'image de l'Amérique. Le poète brouille les points de repère géographiques afin de donner une conception plus incertaine, plus obscure du continent, mais qui rend néanmoins compte de toutes les tensions comprises dans la relation du sujet avec le territoire. L'intérêt de la poésie de Lapointe se trouve d'ailleurs dans son refus de chercher l'essence de l'espace nord-américain. Pierre Nepveu souligne à cet égard que c'est « plutôt dans le mouvement et l'esprit », qui caractérise la poésie de Lapointe, que « l'on peut parler de l'ébauche d'une américanité [...] »⁶³. Cette entreprise de « pure libération » demeure complexe. Dans l'esprit de cette thèse, elle se comprend surtout dans le mouvement intermittent des représentations et de l'énonciation du territoire, qui se fait aussi par l'étude des lieux de l'en-dessous.

Figures des envers

Dans la littérature chicana, les représentations du sujet en insectes amènent un tout autre sens à l'expression « espèces rampantes ». Ce motif est joint à la notion de *rasquachismo*, qui réfère à la condition de « *los de abajo* » (the underdogs, ceux de « l'en-dessous ») pour la célébrer. L'insecte renvoie donc métaphoriquement à la condition

⁶² Régis Debray, *op. cit.*, p. 30.

⁶³ Pierre Nepveu, « Paul-Marie Lapointe et la question de l'Amérique », *Voix et images*, vol. 17, n° 3, 1992, p. 439.

sociale de ceux qui grouillent au ras du sol, espèces inférieures mi-coquerelles mi-hommes que l'on se doit d'exterminer. Dans son édition de 1950, le *Times* compare les *braceros*⁶⁴ à une ligne de fourmis (« a line of desperate ants [...] mustached straw hatted men [...] invading America⁶⁵ »). Le passage de la frontière mexicano-américaine entretient donc une puissante relation symbolique avec ces citoyens des envers que nous mentionnions quelques pages plus tôt. La double traversée que le sujet-insecte effectue réitère ce mouvement de descente vers l'en-dessous, qui devient la condition du sujet chicano.

Le poète Alurista a récupéré l'insulte « *cucaracha* » (coquerelle⁶⁶) pour créer un poème qui établit le lieu de résidence sous la terre, mais afin de rêver d'un monde meilleur :

la *cucaracha* [coquerelle] prays
for bread
to feed the mouths of many
de Teotihuacán⁶⁷
guerreros [guerriers]
shielded with feathers
of colors
brown
a tan sun blazing

⁶⁴ Le termes renvoient aux citoyens mexicains qui traversent la frontière tous les jours vers les États-Unis afin d'offrir leurs services en tant que travailleurs journaliers.

⁶⁵ Tel que cité dans José David Saldívar, *Border Matters. Remapping American Cultural Studies*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 109.

⁶⁶ L'insulte est surtout utilisée en raison de la couleur de peau basanée des immigrants mexicains et socialement considéré en inférieurs, à « chasser » des lieux habitables.

⁶⁷ Teotihuacán est l'un des sites archéologiques les plus visités du Mexique. Il correspond à une ancienne cité de l'Amérique précolombienne et contient certaines des pyramides méso-américaines les plus importantes du continent.

en bronceada piel [la peau bronzée]
 winged to fly
 to never crawl again
 [...]

and the call of the owl
 in the dusk
 la cucaracha prays
 antennas pointed
 to the sky clouded
 on the sacrificial heart
 to be offered to *tlaloc*⁶⁸
 [A, FA, 34]

La coquerelle personifie un sujet qui doit mendier pour vivre et pour se nourrir. Parallèlement, la figure exprime aussi la détermination de celui-ci à remplacer son statut d'inférieur (rampant) par une relation au céleste et aux dieux aztèques associés au ciel (la pluie, la pyramide). Cette représentation n'agit pas uniquement comme expression esthétique, mais aussi comme témoignage de la sensibilité spatiale exacerbée de ceux qui voient le monde « par en-dessous »⁶⁹. Rattachés à la figure du pauvre⁷⁰, ils rendent compte de la réalité biculturelle⁷¹ qui s'inscrit dans le mouvement de traversée

⁶⁸ Tlaloc est le dieu aztèque de l'eau et de la pluie.

⁶⁹ Voir David Spener, « Movidas Rascuaches. Strategies of Migrant Resistance at the Mexico-U.S. Border », *Aztlán. A Journal of Chicano Studies*, vol. 35, n° 2, automne 2010, p. 17.

⁷⁰ Cette expression n'est pas étrangère à la littérature québécoise, puisqu'elle fait référence à la figure du « mauvais pauvre » de Saint-Denys Garneau. Yvon Rivard, dans son étude « L'héritage de la pauvreté », analyse de manière similaire les écrivains québécois en tant que marginaux : « [...] petite armée qui résiste aux idoles, petite armée composée de mauvais pauvres, d'homme rapaillés, de clochard, d'"homme sans pesanteur", dirait Miron, d'"épouvantails", dirait Brault, et qui pourtant me rattache à la terre plus que toute autre richesse. » (Yvon Rivard, « L'héritage de la pauvreté », *Littératures*, n° 2, 1988, p. 141.)

⁷¹ La biculturalité chicana se base sur une expérience dans laquelle le latino-américain est marginalisé de la société états-unienne, tout en n'adhérant jamais complètement à la culture mexicaine. Aussi considérée dans ses manifestations linguistiques, la biculturalité indique les fractures entre l'anglais et l'espagnol qui s'influencent mutuellement en raison des conditions de travail multilingues dans lesquelles les ouvriers se retrouvent. Comme l'explique Julián

auquel ils sont soumis. Comme des insectes, les sujets chicanos passent les frontières *mojados*⁷², le corps au ras du sol afin de passer sous le radar et de survivre au voyage :

« They are *norteros*, mexicanos who go north. They are *braceros*, mexicanos who live by the strength of their arms. They are *mojados*, mexicanos who enter the U.S. by fording the Río Bravo. They are *alambristas*, mexicanos who enter the U.S. by jumping wire barriers. They are *mexicanos* on their way to becoming *Chicanos*⁷³. » As Madrid's observation indicates, such border crossing is a rite of passage not only in geographic terms but also in cultural and social terms⁷⁴.

Néanmoins, le rite de passage qui détermine une nouvelle identité pour ceux qui en font l'expérience n'est pas uniquement social et culturel, puisque les métaphores littéraires qui y sont rattachées participent de cet imaginaire de l'en-dessous.

Régis Debray propose à ce sujet une réflexion qui, si elle paraît un peu utopique pour quelqu'un n'ayant jamais fait l'expérience traumatisante de la frontière mexicano-américaine, reste néanmoins enrichissante du point de vue du discours poétique :

Là est d'ailleurs le bouclier des humbles, contre l'ultra-rapide, l'insaisissable et l'omniprésent. Ce sont les dépossédés qui ont intérêt à la démarcation franche et nette. Leur seul actif est leur territoire, et la

Olivares : « On the one hand he is rejected by the dominant society because he is Brown and insists on affirming his bicultural values – being “American” means casting aside one's cultural and ethnic inheritance – ; and, on the other, the Mexicans know he is not one of them, an illegal alien. » (Julián Olivares, « The Streets of Gary Soto », *Latin American Literary Reviews*, vol. 18, n° 35, p. 46.)

⁷² Le terme signifie « dos mouillé » et renvoie aux immigrants qui tentent de passer illégalement la frontière par le fleuve.

⁷³ Arturo Madrid, « Alambristas, Braceros, Mojados Norteros. Aliens in Aztlán—An Interpretive Essay », *Aztlán : A Journal of Chicano Studies*, vol. 6, n° 1, 1975, p. 28.

⁷⁴ David Spener, *loc. cit.*, p. 18.

frontière, leur principale source de revenus (plus pauvre un pays, plus dépendant est-il de ses taxes douanières). La frontière rend égales (tant soit peu) des puissances inégales. [...] Résistants, guérilleros et « terroristes » n'ont ni hélicoptères ni drones ni satellites d'observation. Ce n'est pas le ciel leur cousin, mais le sous-sol. Ils sont mariés avec le tunnel, la tanière et les galeries souterraines⁷⁵.

L'image des sujets intériorisés aux « galeries souterraines » reste fondamentale dans une pensée sur l'Amérique. C'est au ras du sol que les poètes puisent la force pour briller, « flamber » [PC, I, 160], puis se relever. Comme l'écrit Paul Chamberland :

je voudrais me tenir à ras des sols – tête contre le trottoir – soutenir tout le mur du building ses quarante étages... comme à la base de l'arbre de l'herbe du temps de dieu de ma vie :

ô condition natale, créer le monde à chaque instant (d'un geste devenu tellement ordinaire...)

[...]

lui, cet homme, le noir fabuleux (Selma, Watts, Harlem), lui, dans les bouges et dans les caves dans les souterrains dans les soutes barrées par la « nuit blanche », lui, cet homme, rit rugit menace embrasse embrasse tous les piliers de l'Amérique, lui, cet homme – votre inconscient votre honte votre peur – lui, cet homme, le noir fabuleux, « flambe » et tord et fond dans ses bras chauds les piliers, chauffe à blanc les entrailles de la nouvelle Amérique

la vie larvaire que je mène...

mais vivrai-je donc à jamais hors des fureurs nouvelles hors des chantiers du

monde

[PC, I, 160]

Le poète associe les souffrances de l'Amérique, qui s'expérimente par une relation entre le sol et le corps, à un désir de fusion avec un territoire en pleine révolution. Plus précisément, c'est au « noir fabuleux » que le sujet se rattache, accolé à des villes à la toponymie précise et à la charge symbolique puissante : « Selma, Watts, Harlem ». La

⁷⁵ Régis Debray, *op. cit.*, p. 75-76.

reconnaissance des villes est donc d'abord poétique (en raison de l'utilisation des parenthèses), géographique, mais aussi historique. L'acte nominatif connote en effet un récit propre à l'histoire états-unienne : villes de circonstances, elles ont été le théâtre d'émeutes et de manifestations durant le Mouvement afro-américain des droits civiques dans les années 1960. Selma, ville du sud en Alabama, a accordé le droit de vote aux Noirs en 1965, la même année où Watts, un quartier de Los Angeles, voyait ses rues s'embraser à la suite des émeutes contre la répression et la discrimination policières à l'égard de la communauté afro-américaine. Quant à Harlem, quartier bien connu de New York, il a connu son lot de manifestations violentes, plus particulièrement celles de 1964 après le meurtre d'un jeune adolescent noir de 15 ans par un policier. Le sujet de Chamberland expose son envie de ces événements grandioses à travers la figure du « noir fabuleux », dans un désir quasi érotique d'embrasement du monde « barr[é] par [de multiples] "nuit[s] blanche[s]" ». Le sujet en mal de révolution accompagne « l'homme » dans des luttes qui ont été sous-jacentes à la construction de l'Amérique, sorte de « révélations souterraines de la colère » [GM, HR, 113], comme l'écrivait Miron dans « L'Amour et le militant ».

C'est donc dans les « caves et souterrains », les « soute[s] » des villes et sous les « piliers » et « entrailles » [PC, I, 160] de l'Amérique, qu'a lieu cette désirable révolution qui échappe au sujet à « la vie larvaire ». La « larve » illustre une figure prête à éclore, logée « dans des cavernes dans des caves dans les poches de la terre poches / maternelles, chaleurs brunes, humidités [...] » [PC, I, 219]. Le signalement de l'individualité chez Chamberland se remarque dans les mouvements quasi imperceptibles d'un peuple qui n'a pas encore éclos, plutôt que du côté des phénoménales explosions états-uniennes : « ça se trouve, ça bouge imperceptiblement dans les nymphes les cocons les larves [...] entre mes paroles et les pulsations de ma vie

il suppure et prolifère ce polype de mondes à peine émergés du magma [...] » [PC, I, 182].

Dans l'extrême précarité, les sujets chicano et québécois s'énoncent selon la forme embryonnaire de leur présence sur la terre. Le cheminement de l'individu vers l'en-bas, survivant à son déclin et à la traversée vers l'en-dessous, lui permet de « s'enfouir / et [de] cheminer pourriture / perçant la croûte dure » [JB, PM, 121]. La métaphore de la germination du sujet fusionné à sa terre et façonné par elle est présente dans les deux corpus. De larves et insectes qui œuvrent sous terre, les sujets croissent au même rythme que le territoire et le pays qu'ils souhaitent construire : « Je monte au centième étage souterrain / Je creuse des rêves de charbon et de diamant / J'en ferai des vitres neuves pour regarder les ailes incrustées racines de mon sol » [MVS, PAE, 32]. Le sol sur lequel les sujets ont rampé et se sont enfouis est donc celui qui leur permet de renaître. Et ce qui scintille au centre de celui-ci, ce sont ces rêves qui ouvrent une fenêtre vers l'avenir.

Soto écrivait d'ailleurs, de manière plus prosaïque, « he bows to what flashes / On the ground, because nothing must go wasted » [GS, WSWH, 16], récupérant ce qui clignote sur le sol « to prove there is enough ». C'est un peu aussi ce que les sujets répètent en construisant un nouveau territoire au ras du sol : constatant de plus près ce qui scintille imperceptiblement « sur cette maigre terre qui s'espace » [GM, HR, 78], « sortant des craques [et] des fentes » [GM, HR, 76], ils énoncent une réalité qui mérite d'être racontée. C'est d'ailleurs pourquoi les lieux des envers ont pris une place aussi considérable dans nos analyses. « Page noire » plutôt que « page blanche⁷⁶ », l'espace scripturaire du poème chicano et québécois devient un écran sur lequel peuvent être

⁷⁶ Nous faisons ici référence au projet scripturaire des sociétés qui ont « l'ambition de se constituer en page blanche » pour se différencier de l'expérience de la spatialité géographique afin de pouvoir, éventuellement, la changer.

projetés les ancrages comme possibilité d'habitation et de (re)connaissance du réel, au cœur de l'obscurité.

Être citoyens des envers, cependant, ne signifie pas nécessairement être voués à disparaître. En effet, nous avons remarqué que le mouvement d'intermittence catalyse le rêve, le tâtonnement et une sensibilité spatiale exacerbée qui se lisent sous la forme de multiples clignotements (des ancrages et des sujets). Même si ces caractéristiques sont rattachées à une terre qu'il est impossible de posséder, les ancrages poétiques se lisent comme des « galeries souterraines » à l'intérieur desquelles les sujets jouissent d'un rapport à l'espace qui se pense en termes de survivance. L'hésitation entre deux états n'étant plus vécue comme un repli sur soi, mais comme une force, le clignotement clandestin devient une manière pour ces derniers d'exister.

CHAPITRE V

Urbanité

Manhattan, Montreal, Washington
D.C., Lost Angeles or Mexico Cida.
They all look like downtown Tijuana
on a Saturday night.

Guillermo Gómez-Peña,
The New World (B)order

Par définition, l'espace urbain se caractérise sous la forme d'une zone où évolue une communauté. Dans ce chapitre, nous utiliserons des concepts tels le « centre » ou encore la « périphérie », qui nous permettront d'étudier l'urbanité à la jonction des divers croisements entre le sujet, la collectivité et le territoire. Lors de l'analyse, nous verrons que des dynamiques intermittentes se produisent et qu'elles sont faites soit de frictions, soit de rapprochements entre les différentes instances. Il s'agira par ailleurs de considérer les espaces urbains québécois et chicano en fonction de leurs rapports à la langue, aux classes sociales¹ et à la topographie.

¹ Dans son article, « L'espace urbain francophone littéraire : un lieu de combat et de rencontre », Sylvain Rheault écrit que, « dans les œuvres littéraires, les villes et les villages présentent souvent des zones spécifiques à certaines classes sociales. Ces zones exposent des caractéristiques matérielles propres, aux limites bien visibles. Des tensions apparaissent aux frontières de ces divisions internes à la ville [...], dont les personnages ont une conscience aiguë. » Ces classes seront non seulement étudiées à partir d'une distinction économique entre les sujets et le territoire, mais aussi selon leurs distinctions culturelle et raciale. (Sylvain Rheault, « L'espace urbain francophone littéraire : un lieu de combat et de rencontre », *Francophonies d'Amérique*, n° 21, 2006, p. 34.)

L'espace urbain se matérialise d'abord sous la forme d'une oscillation entre l'expérience concrète des lieux topographiques et leur métaphorisation, ce qui concourt à remettre en cause la notion d'habitation : « La littérature et la ville concrète, habitée au jour le jour, se rencontrent dans une zone intermédiaire qui tient à la fois du fait littéraire et du fait vécu : toute la ville est pour une large part imaginaire [...] »² écrivaient Gilles Marcotte et Pierre Nepveu en 1992, à propos de l'étude de la ville de Montréal dans les textes littéraires québécois. Devenue question, la ville condense des faits réels et des fictions, qui déterminent par intermittence les contours géographiques et topographiques que le texte met en place.

Dans la littérature chicana, Los Angeles devient, par exemple, une ville qui rappelle un contexte socioculturel particulièrement difficile au poète chicano Gary Soto. Pour la nuancer et y permettre l'ancrage, le poète propulse le sujet dans une fable littéraire dans laquelle il propose diverses expériences de l'immigration, qui deviennent la raison même pour laquelle le sujet peut faire acte de présence :

By train
Your rocked past the small towns
Where you might have married
White and worked Mexican,
[...]

Instead, it was L.A.
A hard cough, and blood on a shirt sleeve,
Pillow and bedsheet
In a room narrow with sunlight.
[GS, WSWH, 61]

Ce poème, qui s'intitule « Bulosan », fait référence à l'écrivain du même nom. Carlos Bulosan, immigrant philippin arrivé sur la côte ouest états-unienne en 1930 après

² Gilles Marcotte et Pierre Nepveu (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 9.

l'invasion des États-Unis en Asie, retrace, dans ses écrits, son expérience de l'immigration et de minorité raciale aux États-Unis³. Dans l'extrait précédent, Soto reprend à son compte plusieurs éléments biographiques du Philippin et procède à une comparaison entre l'expérience migrante de celui-ci et celle des nombreux Mexicains ayant traversé la frontière mexicano-américaine. Malgré leur caractère distinct, l'entrecroisement des imaginaires immigrants révèle une urbanité américaine qui ne s'aménage pas sur un territoire vierge, mais bien à partir de la réunion de multiples emprunts :

Clearly the American dream failed. Why then does the Bulosan persona or proxy glorify « America » as the utopian symbol of happiness and liberation when the reality of everyday life—for his compatriots and people of color in the narrative—demonstrates precisely the opposite ? Does some transcript or subtext hide behind the wish-fulfilling rhetoric ? Various commentators [...] have offered ways of reconciling the paradox, flattening out the incongruities, disentangling the ironies and discordances. The reconfigured solution may be to say that life itself is full of contradictions that, in spite of the dialectical fix underwritten by the historical process, will not completely vanish ; that these contradictions, perhaps sublimated in other forms, will continue haunting us until we face the truth of the overdetermining primal scenario⁴.

Dans le poème de Soto, la non-résolution du paradoxe s'effectue surtout à partir de l'adresse à l'autre. Soutenue par le pronom personnel (« you »), l'existence du destinataire devient le point de départ d'une vie qui s'écrit au conditionnel (« you might have ») pour Bulosan, mais aussi pour le sujet. Los Angeles se situe de fait entre une utopie d'ancrage et une blessure vive, qui ne donne jamais lieu à la fusion entre le sujet et l'espace urbain. La dernière strophe du poème de Soto condense

³ Notamment dans son œuvre *America Is in the Heart* (1946).

⁴ Epifanio San Juan Jr., « Carlos Bulosan, Filipino Writer-Activist. Between a Time of Terror and the Time of Revolution », CR : *The New Centennial Review*, vol. 8, n° 1, 2008, p. 104.

magnifiquement ce paradoxe de l'urbanité californienne : « instead, it was L.A. / A hard cough, and blood on a shirt sleeve, / Pillow and bedsheet / In a room narrow with sunlight. » Los Angeles s'habite ici par dépit (« instead »). De la ville, le sujet ne retient que sa propre toux, qui laisse une tache de sang sur le tissu de son oreiller. Le poète chicano n'occupe donc pas la ville dans la révolte ou la vengeance, comme nous le verrons dans les sections suivantes. Plutôt, il y aménage une présence sans occulter toute la difficulté d'y résider. Inversement, L.A. comparée à une chambre demeure malgré tout submergée des rayons du soleil. Lieu intime, elle devient le symbole, par métonymie, de l'expérience urbaine : la ville comme une blessure ouverte, alanguie et offerte à la chaleur du soleil. La description sensible du lieu, que partagent le sujet et l'écrivain migrant Bulosan, se construit à partir de ses extrêmes. En effet, Los Angeles et, par extension, toute l'Amérique sont dépeintes dans leurs écartèlements, à la fois douce chaleur, maladie et blessure.

Cette mise en tension des lieux embrasse le caractère intermittent des représentations de la spatialité : entre la chambre et la ville, les Philippines et le Mexique, Soto remplit l'espace du poème de l'expérience de multiples sujets qui, par leurs pratiques particulières des lieux réels et fantasmés, réaménagent le territoire. Les complexes contradictions qui orientent l'Amérique ne se vivent donc pas sur le mode de la tragédie, mais bien dans la réunion des présences.

On notera, dans le même ordre d'idées, que l'écart entre les domaines privé et public est aussi une façon de remodeler l'espace urbain :

l'Amérique bourdonne à la fenêtre et tu dors et notre enfant bouge en toi
doucement

[...]

et tout est horizon à hauteur de la main à hauteur de la terre
la rose du matin traverse Montréal et s'effeuille inutile au vacarme des rues

[...]

j'entends rugir l'homme acheté au prix de ses journées l'homme dépouillé
nu au milieu de ses rêves désaffectés
ô l'homme déchiré qui trace de son sang le sillon de l'exil au milieu du
monde enfin lourd de ses fruits
[PC, TQ, 79]

La ville de Montréal, qualifiée par Chamberland d'« étrangère américaine la maussade la grise » [PC, I, 193], révèle ici le sentiment amoureux. Le lyrisme romantique qui déchire le sujet contribue à la description de cette Amérique qui « bourdonne à la fenêtre » de la chambre. Faisant le pont entre l'extérieur et l'intérieur, les bruits de la rue parviennent aux sujets eux aussi enveloppés dans la langueur du jour quotidien. Comme l'exprime justement Luminita Urs à propos de ce poème :

[...] il n'est pas rare que la rue s'identifie aux rythmes de la ville et à son existence quotidienne. Concentré de bruits et de mouvements aléatoires, la rue est déjà, dans le poème « Femme quotidienne » de Paul Chamberland, projection de la ville même : « la rose du matin traverse Montréal et s'effeuille inutilement au vacarme / des rues » (1964). Et plus encore. Ouverture sur le monde, la rue est à l'image de l'Amérique qui « bourdonne à la fenêtre ». Dans la ville, elle intègre parfaitement le paysage urbain que nomme le poète : les hauts fourneaux, les banques, les églises et surtout cet homme « déchiré », « dépouillé / nu au milieu de ses rêves désaffectés ». Comme espace public, la rue relie l'expérience privée (du couple d'amoureux) et l'expérience sociale. Car, pour Chamberland, le destin de sa *Terre Québec* (1964) est indissociable du destin de Montréal, la ville qui ne vit pleinement que par ses gens et par l'amour qu'ils lui portent⁵.

Or l'espace urbain, chez Chamberland, nous paraît plus complexe que la déclaration d'amour d'un sujet à sa ville. « L'Amérique bourdonnante », qui absorbe

⁵ Luminita Urs, « De l'ouverture à l'intime : les avatars de la rue chez les poètes québécois des années 1980 », dans Marie-Lyne Piccione et Bernadette Rigal-Cellard, *Stratégies du mouvement et du franchissement. La rue et le pont au Canada*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 49.

Montréal dans son tintement, s'expérimente par un « vacarme » où le sujet éprouve la ville au cœur d'une onde de choc sonore. Nous avons déjà expliqué, dans le deuxième chapitre, que l'émergence du lieu d'ancrage se faisait en fonction d'un mouvement de chute, « comme la création du monde et sa fin » [PML, PA, 249]. C'est d'ailleurs en fonction de cette perspective distanciée que nous avons pu dire que l'horizon de mort donnait à voir une *voie* comme à entendre une *voix*. Dans l'écartèlement, le sujet embrasse métaphoriquement l'exil et trace une limite entre son avenir plein d'espoir et sa condition d'homme « désaffect[é] » (« l'homme dépouillé nu au milieu de ses rêves [...] / ô l'homme déchiré [...] au milieu du monde enfin lourd de ses fruits » [PC, TQ, 79]). Le déchirement du sujet se fait donc entendre à partir de l'espace montréalais, qui en réverbère la douloureuse existence.

La fusion entre la Terre Québec, ce pays tant souhaité, et le sujet est donc beaucoup plus problématique que ne le laisse entendre Urs⁶. L'homme posté « au milieu » du « monde » développe une conception de la ville qui est déterminée par une blessure. Les mouvements que l'on repère au cœur de la ville sont reproduits sous la forme d'un « état de friction latente et continuelle [qui] électrise les rapports⁷ » et permettent l'ancrage :

Le parcours d'une ville n'est pas incertain, indécis, irrationnel, surréaliste, voué au seul rêve. Il n'y a de parcours possibles qu'en fonction de lieux urbains favorisant ces parcours [...]. Ces lieux qui ponctuent des parcours sont la matière d'une « image mentale » qui se forme et qui devient l'idée

⁶ L'isotopie de l'écartèlement est considérable dans l'œuvre de Chamberland. « Séparé » de lui-même, « de l'autre côté des paysages », « entre les briques et les docks » [TQ, 137], l'os qui « déchire et déchire », « pur espace de souffrir » où les « rives » sont « désassemblées » [TQ, 84], la poésie de Chamberland demeure une « insatiable déchirure » à partir de laquelle la présence apparaît – toute intermittente soit-elle – au « milieu des détritrus » [AH, 138].

⁷ Julien Gracq, *La forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985, p. 199.

même de la ville. La forme de la ville est la conjonction de lieux, de parcours et d'une Idée de la ville qui passe à travers le nom de la ville et tous les noms qui racontent l'histoire de la cité⁸.

L'histoire de Montréal et de Los Angeles dévoile en ce sens une relation paradoxale et discordante des sujets avec le territoire. Les jonctions et disjonctions topographiques et toponymiques que la mention des villes révèle permettent aux sujets de manifester leur présence dans l'intermittence et de remettre en question les parcours qu'ils entreprennent à l'intérieur de celles-ci. Les espaces référentiel et poétique sont par ailleurs réunis par l'exercice nominatif (les villes sont nommées), qui permet à la fois de renvoyer à un lieu géographique précis, mais aussi d'imaginer et de (re)créer la ville dans le poème.

Plus encore, la tension entre les différents espaces rejoint également la tension qui fonde la ville. C'est en effet grâce aux passages entre différents états que la ville devient exemplaire du mouvement d'intermittence et, sans doute, l'une des figures les plus riches pour réfléchir à la notion :

[P]our le dire autrement, qu'est-ce qui fait qu'un lieu ou un entrelacs de lieux deviennent une ville ? Ce sont ces espaces qui favorisent moins une médiation, une relation entre deux termes, qu'ils [...] produisent un « effet de bascule ». Le corps de la ville met en tension un dedans et un dehors (un intérieur et un extérieur, le haut et le bas, on regarde la ville de plus ou moins haut et on se cache dans ses souterrains), les mondes du privé et du public. Le rythme urbain est indissociable de ces lieux de basculement qui favorisent une relation où l'on ne passe pas logiquement de l'un à l'autre, mais où on passe de l'un à l'autre en évitant la fusion [...]⁹.

⁸ Michel Serres, Henri Atlan, Roland Omnès et al., *Les limites de l'humain*. XXXIX^e rencontres internationales de Genève 2003, Lausanne, Édition L'Âge d'Homme, 2004, p. 102-103.

⁹ *Ibid.*, p. 103.

Le monde dissocié des lieux intimes et publics relèverait moins d'une « liaison » heureuse entre les deux expériences que d'une tension, souvent féconde, entre l'habitation de l'urbanité et de l'Amérique, du passé et de l'avenir, entre exil et désir d'ancrage :

parfois
parfois seulement
une déchirure d'espace à la montagne
relève la ville
[...]
alors chaque blessure à l'étoffe d'horizon
chaque déchirure à la peau qui perdure
parfois
parfois seulement
ouvrent à plaisir le présent
la montagne descend vers la ville
accoucher d'un sourire
[JB, PM, 157]

Jacques Brault met lui aussi en scène une ville déchirée, blessée, mais qui possède malgré tout une « étoffe d'horizon ». C'est ainsi, dans l'écartèlement répété du centre urbain, à la fois « déchirure d'espace » et de « peau » que, « parfois / parfois seulement / [ils] ouvrent à plaisir le présent ». Le « sourire » de la « montagne » qui, morphologiquement, troue le visage afin de rendre visible la joie et, topographiquement, scinde la ville en deux a lieu dans ce champ d'action des possibles qu'ouvre la « blessure » comme un « horizon ». C'est d'ailleurs en raison de ce dernier que le dévoilement de la présence des sujets est possible. L'horizon métaphorise en effet une distance, mais dans la perspective d'un espace et d'un temps qui sont dorénavant pourvus d'un futur. L'anaphore « parfois / parfois seulement » exige parallèlement que l'on prenne en considération la rareté de cette apparition, puisque la présence s'établit toujours timidement, dans le « désir désert » de la rue :

Ne pas manquer à Montréal
 ou ailleurs la longue rue
 droite désir désert
 à l'odeur de ciment frais
 au bruit de vivre nul
 et ce qui naît du néant
 [JB, PC, 397]

Ce poème de Jacques Brault, publié en 1990 dans *Il n'y a plus de chemin*, résonne avec les mots de Chamberland écrits en 1968 : « [...] il pleut et Montréal sent le béton mouillé la poussière détrempée, cette odeur d'un poignant désespoir, mais pas tout à fait cela » [PC, I, 220]. Entre la désillusion, le désespoir et l'engendrement, la ville est distancée du reste du monde par ses bruits et ses odeurs. Bref, la démarcation a lieu par une expérience sensitive du sujet qui, malgré une sensation de « vivre nul », traduit de manière unique son ancrage dans la ville de Montréal. La personnification de la ville par Brault dans son deuxième poème (« Ne pas manquer à Montréal »), est elle aussi révélatrice : ignoré par cette dernière, le sujet a toutes les raisons d'être lui aussi pris d'un « poignant désespoir, mais pas tout à fait cela ». La sensation d'être en retrait de son existence et de ses sensations (« pas tout à fait cela ») n'est donc tragique ni chez Brault ni chez Chamberland. Chez ces derniers, la disjonction de l'être avec la ville se pense plutôt dans une manière d'habiter qui se veut surtout temporaire : « Ne pas manquer à Montréal » indique en cela la futilité de chaque être qui croit pouvoir s'inscrire dans l'espace de façon durable.

En somme, la tache de sang au milieu d'une chambre baignée de lumière chez Soto et l'odeur du « ciment mouillé » chez Brault et chez Chamberland sont des images qui concourent à relever une expérience particulière de l'ancrage dans le territoire, tout particulièrement de l'espace de la ville. Devenues détails signifiants, ces images condensent toute la vitalité urbaine, qu'elles proviennent de Montréal ou de Los Angeles, et par lesquelles on découvre des morceaux d'espace et de vie qui s'assemblent

et problématisent les multiples expériences des sujets chicano et québécois. La mise en scène de la ville s'élabore dans la juxtaposition d'éléments géographiques fictionnalisés, qui se condensent dans le brouhaha de la longue rue ou encore dans la tranquillité d'une chambre.

Agonies

La figure de la ville est souvent décrite comme le miroir de la décrépitude et de la misère humaine. Plusieurs poètes se sont d'ailleurs inspirés de la poétique « agonisante » de « Howl » de Allen Ginsberg pour réfléchir à la conception sacrificielle de la ville dans leurs représentations poétiques de l'espace urbain. Comme l'explique le critique Raúl Homero Villa :

[the poets have] in mind an aesthetic of discursive backlash or back talk against the physical and psychological ravages of the modern metropolis. [They] decry both the material devastations of urban development and its intimate consequences on a youthful generation. [...] In his poetic "Howl" against the growth machinery of New York, Allen Ginsberg cast his metropolitan nemesis as Moloch, the nefarious Old Testament deity whose bloodlust demanded youthful sacrifices¹⁰.

L'Amérique demeure une épreuve terrifiante à laquelle les poètes doivent se mesurer¹¹ et dont l'urbanité intègre les caractéristiques principales. D'une part, la ville est expansionniste et exploite, au Québec comme dans la culture chicana, un imaginaire de l'illimité propre à la culture états-unienne. D'autre part, elle est le lieu d'un suicide

¹⁰ Raúl Homero Villa, *Barrios-Logos. Space and Place in Urban Chicano Literature and Culture*, Austin, University of Texas Press, 2000, p. 135-136.

¹¹ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 1998, p. 179.

existentiel dans lequel l'espace de la ville rime avec décadence et ruine, véritable monstre envoûtant aux airs fous de jazz. Les deux imaginaires se nourrissent l'un de l'autre et reproduisent une dichotomie qui demeure essentielle : soit la représentation de l'Amérique urbaine est générée dans l'héroïsation du paysage, par une série d'arguments rhétoriques et idéologiques qui explicitent la singularité d'une communauté dans le territoire, soit elle s'illustre dans un acte de refoulement, où le sujet ne peut s'ancrer et est voué à une présence dispersée dans la ville.

Dans « Ville noire », Paul Chamberland illustre cette seconde représentation de l'urbanité :

la ville bêle et croule sous l'innombrable sabot du ciel
 millions de rails sous la terre enfourneront les foules
 vivre au soleil du charbon
 deuil deuil
 la ville est morte aux cuisses du matin
 pourrie pourrie
 la ville courge morte pend aux lèvres du matin
 et le matin n'est plus qu'un souvenir dans la boue
 [PC, AP, 262]

La ville, dans ce poème, renvoie aux crevasses monstrueuses des mines de charbon. Rejoignant aussi la figure du sujet ouvrier qui œuvre dans un lieu qui le dévore, le territoire est représenté sous la forme d'un sol éventré. Ville de misère et de mort, la « ville noire » de Chamberland prend les traits d'une bête qui « bêle et croule », « enfourn[ant] » dans sa chute les sujets qui y travaillent. En ce sens, si d'autres représentations spatiales telles que la Terre Québec et l'Aztlán font parfois l'éloge d'une aube à venir pour le territoire, la formation de l'espace urbain est ici funeste. La répétition du terme « matin » s'adjoint à celle de la « pourri[ture] » (ville « morte aux cuisses du matin »), et le lieu décomposé se refuse à toute forme d'avenir. Au cœur de l'obscurité, le clignotement de la présence est difficile et ne s'illustre pas sous le signe

d'une individualité, mais plutôt d'une masse compacte, « foule » victime en bloc de la ville misérable :

nos chemins saignent démembrés
 nous les recueillons dans nos bras
 au profond cellier de la haine
 [...]

 les maisons hurlées dégueulent
 et leur sang rauque éteint les rues les places les ponts
 la cendre des soleils pillés
 recouvre d'un suaie uni
 le sentier à jamais perdu des hommes de charbons
 [PC, AP, 262-264]

Les « hommes de charbon » se remarquent à travers la décomposition de l'espace habitable. La ville, recouverte du « suaie uni » d'un « soleil » de « cendre », se désintègre et se fond sous une affluence d'images qui se rapportent à la frontière : « les chemins [...] démembrés », les « sentiers à jamais perdus », les « rues » et les « ponts » se détaillent comme de multiples cicatrices et chemins de traverse qui viennent saigner le territoire. Indiquant l'interdit ou encore le passage obligé qui mène à la mort, l'extrait accueille parallèlement le souvenir de ces hommes anonymes qui ont creusé la terre de leurs pioches. Le cri « hurlé des maisons » qui « dégueulent » est dès lors intégré aux réminiscences spatiales de la ville minière qui, semblable à des centaines d'autres, prend forme dans l'espace du poème.

Bestiale et sauvage chez Chamberland, la ville est aussi qualifiée d'indomptable chez Van Schendel :

Ville récitée de vent ville dite de crinières le cheval est débridé
 Geste droit de la nuit descendue
 Cette ville est présente minéraux inventés laideur assujettie
 [MVS, VP, 89].

Van Schendel concentre la blessure de la ville autour de l'« assujetti[ssement] » dont sont victimes ceux qui y résident. L'urbanité est brute, faite de vengeance et de révolte, et le sujet la présente dans toute sa sauvagerie. Il tente de témoigner de sa « laideur », celle-là même qui fait « saigner » les chemins ou expose le « geste droit de la nuit descendue », ville de sacrifice, mais aussi de combat. Il est important de souligner que cette notion de « combat » est née d'une opposition fondamentale entre l'homme et la chose. Comme l'écrit Sylvain Rheault, « on peut proposer que combattre l'autre, c'est passer de la relation Je-Tu à Je-Cela, autrement dit, c'est désirer transformer l'autre personne en une chose dont on peut ensuite disposer. Dans cette optique, le combat apparaît comme une entreprise de métamorphose¹². » À cet égard, le rapport combatif entre l'homme et la ville est perçu comme une manière pour l'un comme pour l'autre de chercher à se vaincre ou à s'émanciper. Les confrontations auxquelles cette relation donne lieu engendrent des sacrifices qui sont à la base de cette métamorphose, et marquent à jamais les sujets.

Chez Delgado, par exemple, la situation géographique de la ville est représentée à partir de son sacrifice : « albuquerque trembles with the blast of sacrifice / y todo el valle [et toute la vallée] carries life at a cheap price, / los barrios y los campos [les barrios et les champs] become a symphony of cries [...] » [AD, 25PCM, 9]. Dans cet extrait, la ville de Delgado ressemble à celle de Chamberland (« morte aux cuisses du matin » [PC, AP, 262]) et solde la vie de ses habitants « at a cheap price ». Le sujet ajoute un peu plus loin : « san antonio cannot sleep another night, / los angeles cannot forfeit another fight, / denver cannot hide from us its burning light [...] » [AD, 25PCM, 9]. Ce faisant, il cerne les villes états-uniennes d'une aura offensive attribuable, dans un premier

¹² Sylvain Rheault, *loc. cit.*, p. 32.

temps, aux droits civiques, mais aussi à la « Cause¹³ » chicana. Ainsi adjoind au contexte sociohistorique, le poème accueille les cris, les pleurs et la fatigue d'espaces urbains qui s'écrivent sous le signe de la défaite. Loin de l'héroïsation d'Alurista ou des *corridos* glorificateurs d'Américo Paredes, Delgado fait de l'espace du poème le refuge d'une « symphony of cries » [AD, 25PCM, 9]. Chez lui, la glorification du territoire par le chant n'a pas lieu : les voix se transforment en cris, le « nous » unificateur est blessé et l'ancrage dans la ville se pense en termes de siège militaire plutôt que d'habitation.

Barrio

Le *barrio*, dans sa spécificité sociale, politique et métaphorique, est un motif essentiel à une étude sur la spatialité dans la poésie chicana¹⁴. Le *barrio*¹⁵ produit en effet des représentations violentes de l'espace, à l'image des lieux géographiques auxquels il renvoie :

While geography has indeed proven to be destiny for many Chicanos, its consequences have not been arbitrary caprices of fate. Rather, they have been purposefully effective as manifestations of the « spatial practice » of the new American rulers of the land. [...] [The] consequences of deterritorialization for *mexicanos* in the newly annexed territory [after 1850]

¹³ Le titre du poème de Delgado s'intitule « La causa » (« La cause »).

¹⁴ D'autres espaces chicanos artificiellement créés par les États doivent être soulignés au passage, notamment celui du Chicano Park : « as a symbolic site and expressive figure of spatial reclamation would later be extended well beyond the physical and social parameters of Barrio Logan. This extension would occur in great measure through its mediation as a representative sociospatial "text" ». (Raúl Homero Villa, *op. cit.*, p. 172.)

¹⁵ Le terme « *barrio* » signifie « quartier », plus précisément quartiers mexicano-américains créés à la suite de la cession des états mexicains aux États-Unis en 1848.

literally put them in their designated place within the emergent social space of Anglo-American capitalism. [...] [The] United States' victory in the Mexican-American War of 1846-1848 brought in its wake manifold mechanisms to dispossess the native [...] elites of the economic land base and political authority while simultaneously divesting the majority laboring class of their cultural lifeways and legacy¹⁶.

La morphologie des villes et *barrios* ayant incidemment variés à la suite de la cession de 1848, les transformations sociales et spatiales¹⁷ divergent selon les nouveaux États américains dans lesquels les divers *barrios* ont été créés. Dans ce chapitre, il ne s'agira donc pas de déterminer de manière exhaustive les lieux référentiels des *barrios* relevés par les auteurs, mais plutôt de concevoir les liens métaphoriques qui unissent leurs différentes représentations en tant que motif indispensable de l'habitation et de l'ancrage dans la poésie chicana.

Les sujets et les représentations du *barrio* testent les frontières (de la ville, de la maison, des pays) dans une transgression du pacte social, qui les circonscrit de manière rigide à l'intérieur de limites bien définies. La transgression donne lieu à un réinvestissement de ces limites et de leur espace citoyen et existentiel. En cela, les *barrios* agissent à la façon d'un miroir des gigantesques métropoles états-uniennes et comme témoignage d'une relation profonde avec la frontière. Cette idée de la traversée (plus

¹⁶ Raúl Homero Villa, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷ Les animosités raciales et les conditions de vie socioéconomiques difficiles s'accompagnent d'une réorganisation de l'espace qui ne tient pas compte des communautés en place. Ce faisant, la subdivision des terres agricoles s'effectue de manière aléatoire, souvent au profit d'une industrialisation massive. Anzaldúa souligne à cet effet : « Those who make it past the checking points of the Border Patrol find themselves in the midst of 150 years of racism in Chicano *barrios* in the Southwest and in big northern cities. Living in a no-man's-borderland, caught between being treated as criminals and being able to eat, between resistance and deportation, the illegal refugees are some of the poorest and the most exploited of any people in the U.S. » Cette citation est tirée de l'ouvrage de Gloria Anzaldúa *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 2007 [1987], p. 34.

particulièrement de la *transfrontera*), telle que Guillermo Gómez-Peña la théorise dans *The Broken Line/La Línea Quebrada*, reste une notion importante dans l'étude de la spatialité et des villes en poésie : « the *frontera* culture, stretching from the shanty barrios of Tijuana and San Diego to the rich surf and turf of Santa Barbara (dominated by the megaspace of Los Angeles in the middle), is an enormous "desiring machine"¹⁸. » Gómez-Peña emprunte à Deleuze et Guattari leur concept de « machine désirante ». Il explique que l'espace urbain s'élabore dans une série d'agencements qui se manifestent dans un processus dialectique, exigeant l'assimilation totale ou le rejet des communautés par une série de flux, de traversées et d'effets de suspension :

If many Chicanos [...] have not yet retired to the land of the dead, it is not for lack of external pressures to do so. The disparate impacts of hegemonic urban planning and its attendant social ills continue to pose real material threats to the cultural well-being – if not very lives – of poor and working-class Chicanos. However, the impulse among barrio residents to defend and enrich their threatened or violated social spaces also continues to flourish in dialectical opposition to the intended or unintended consequences of external domination¹⁹.

Dans cette optique, les sujets résistent à la planification urbaine des *barrios* en y introduisant un aspect sensible et humain qui s'oppose, de façon complexe et intermittente, à l'expérience de réclusion :

This barrio assumes certain human characteristics which sociologists go on to illustrate in textbooks as caricatures. Assuming a human form also means that the barrio develops a philosophy of life. It knows it must sustain itself by whatever means or hustles possible. It must manufacture its own pride out of the raw materials there. The barrio knows the skin of its streets and alleys trap people within... but also keeps those from

¹⁸ José David Saldívar, *Border Matters. Remapping American Cultural Studies*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 95.

¹⁹ Raúl Homero Villa, *op. cit.*, p. 156.

without. Barrios fight the bulldozer and the ironball of progress which is bent on destroying them and turning them into ware houses and freeways.

Most of us who grew up in a barrio miss the heartbeat of that body. We now go on as individual cells seeking a new body. Suburbia is a rather poor substitute, the skeleton is most of the times full of decay. The campus does not come close to the vibrant torso of society: THE BARRIO.

Denver's West Side, El Paso's El Segundo, East Los have a very definite pulse and smell. Albuquerque, Laredo, Phoenix, Chicago, Oakland, San Antonio and all of the Harlems of the world are all *cunas*²⁰ of pride and the best of settings for the human tragedy and comedy of life.
[AD, USLJ, 137]

Le *barrio* chez Delgado prend la forme d'une entité vivante qui palpite (« pulse ») pour sa propre survie (« Barrios fight...²¹ ») et celle de ses habitants. La question de la survivance du lieu (« must sustain itself ») est directement reliée à celle des sujets mis en scène dans le texte. Leur fierté (« pride ») est intégrée dans un territoire au centre duquel deux corps, celui du *barrio* et de l'habitant, ne semblent faire qu'un.

De manière plus subtile, la personnification du *barrio* en un corps qui possède une peau (« skin ») permet de faire le pont entre l'individu, sa communauté et l'espace habité. La « peau » agit comme une protection pour cette ville caractérisée sous la forme d'un squelette sclérosé en raison du progrès destructeur (« bulldozer and the ironball of progress which is bent on destroying ») ou encore de la médiocrité de la banlieue (« poor substitute ») :

Interface polémique entre l'organisme et le monde extérieur, la peau est aussi loin du rideau étanche qu'une frontière digne de ce nom l'est d'un

²⁰ Qui signifie « berceau » en espagnol.

²¹ C'est nous qui soulignons.

mur. Le mur interdit le passage ; la frontière le régule. Dire d'une frontière qu'elle est une passoire, c'est lui rendre son dû : elle est là pour filtrer²².

À l'image de la frontière, les limites du *barrio* se comportent comme une interface antithétique entre le dehors et le dedans, puisqu'elles protègent les sujets des éléments extérieurs tout en les tenant captifs (« streets and alleys trap people »). Bien paradoxalement, l'enfermement au cœur du territoire est le prix à payer pour que les individus survivent. Delgado fonde l'habitation du *barrio* dans son écriture à partir de cette ambivalence frontalière incorporée à l'identité du lieu. C'est aussi la thèse de Eliza Cordelia qui explique que

[t]he creation of a bordered frontier in the Southwest was never two-dimensional, as it appeared, and continues to be platted, on so many maps. On the contrary, the creation of a border in the American Southwest created a rupture in time whose lingering effects produce deep feelings of ambivalence.²³

Cette ambivalence se remarque par ailleurs à travers les multiples trajectoires empruntées pour nommer les différentes villes dans le poème de Delgado²⁴. La cartographie est représentée à l'écrit en fonction de l'axe nord-sud-est-ouest, de El Paso à Los Angeles et de l'Illinois à New York, et couvre l'entièreté de la présence chicana à l'intérieur des États-Unis. Expérience à la fois territoriale, politique et historique,

[t]he move from El Paso to Los Angeles is significant in the geometry of Chicano space. It traces movement from the center to the western end point according to an arrangement of space along the lines of a cross. El

²² Régis Debray, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2011, p. 39.

²³ Eliza Barrera Cordelia, *Border Places, Frontier Spaces. Deconstructing Ideologies of the Southwest*, these de doctorat, San Antonio, University of Texas at San Antonio, 2009, p. 58.

²⁴ « Denver's West Side, El Paso's El Segundo, East Los [...] Albuquerque, Laredo, Phoenix, Chicago, Oakland, San Antonio and all of the Harlems [...] » [AD, USLJ, 137]

Paso is the center point of the cross. It is *El Paso del Norte* ; along the north-south axis, it is the crossing point between the United States and Mexico. And with Ciudad Juárez, it is a single city cut by a river and by national politics. It is a crossing point in time too, for if we trace an origin of chicanismo in the pachuco²⁵, then El Paso is the Chicano birthplace. The southern point [...] is Mexico City, for it was the destination of the Aztecs who ventured south from Aztlán. [...] The northern extreme is Chicago, the inhospitable, white realm of the dead [...]. The east-west axis is the border. From El Paso it extends to the Gulf of Mexico, a river known as the Rio Grande in the United States and as the Rio Bravo in Latin American. [...] From El Paso, the border is a fence, cleaving not only the United States and Mexico, but Alta and Baja Californias. Los Angeles lies at the terminus of the western line. In time, too, it marks the end point of Mexico : Los Angeles is the site of the last battle in the U.S. conquest of northern Mexico²⁶.

La cartographie mise en scène est d'abord historique, puisqu'elle développe le territoire sous la forme d'une mémoire des événements qui ont participé à l'ancrage de la population chicana. Politique ensuite, dans la mesure où la trajectoire renvoie aux villes qui ont été associées aux Droits des Chicanos et à la création de *El Movimiento*, témoins privilégiés des luttes et du progrès des conditions de vie de la population hispanique.

Cette notion de témoignage met par ailleurs en lumière l'importance de l'expérience de l'espace *par* un groupe d'individus qui s'est, certes, fragmenté avec le temps, mais dont la rhétorique commune a d'abord assuré sa survie. En ce sens, l'impression de captivité du sujet chicano ne doit pas uniquement être comprise comme une fatalité, mais comme un « théâtre d'actions » dans lequel se sont dessinés

²⁵ Qui signifie « provenant de El Paso ».

²⁶ Alfred Arteaga, *Chicano Poetics. Heterotexts and Hybridities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 118-119.

les contours d'une géographie d'abord et avant tout humaine²⁷. Ces contours, dans le texte de Delgado, sont désignés par ce qui « pulse » ou clignote, à partir des noms des villes/*barrios* explicitement nommés (Albuquerque, Phoenix, Chicago, Oakland, San Antonio), mais surtout par une circonscription topographique singulière des quartiers (Denver's West Side, El Paso's El Segundo, East Los, Harlem, Laredo). Cette focalisation transpose l'interprétation de l'espace social du *barrio* à une plus petite échelle, qui est d'abord permise par la nomination des quartiers, mais aussi par l'emprunt à différentes langues (anglais et espagnol). Ce faisant, le sujet transforme ce territoire artificiellement construit par une autorité oppressive en un lieu propre, où la singularité de chacun des individus et des communautés arrive à clignoter.

Aux côtés de Delgado, Soto et Salinas ont aussi nuancé les représentations du *barrio*²⁸. Dans son recueil *The Tail of Sunlight*, Soto écrit du village d'Antigua : « It is dust now. / It is the town with eyes of a sad mule » [GS, TS, 31]. Puis, dans son poème « Nada » : « I leave my room / And walk this / Dilapidated town / [...] do you realize what is here — / Dust, chickens plucking / Each other's eyes » [GS, TS, 54]. Dans ces

²⁷ Les références de Delgado à la comédie de la vie (« comedy of life ») et aux tragédies (« human tragedy ») vont par ailleurs en ce sens [AD, USLJ, 137].

²⁸ Comme le mentionne Daniel Arreola, « [t]he popular American image of the Mexican border town is beginning to change. In the clichéd older view, it was seen as a dusty and sleazy place with gaudy curio shops, unsavory bars, and nightclubs where hustlers lurked and every imaginable form of vice and corruption ran wild (Demaris 1970). Although the border town has not been able to entirely live down its legendary sordid reputation, or its image as merely a staging point for migrants destined for *el norte*, the new impression among *norteamericanos* of these towns is that they have become booming industrial satellites of American and Japanese industry. Of course, both notions are superficial and stereotypical. In reality, the Mexican border settlements never were, and certainly are not today, as one-dimensional as they have been universally portrayed in the mass media. Indeed, they are complex communities that exhibit the full spectrum of urban functions and forms as well as social ecologies ». (Daniel Arreola, « Cultural Landscapes of the Mexican Border Cities », *Axtlán. A Journal of Chicano Studies*, vol. 21, n° 1-2, 1992-1996, p. 1.)

deux extraits, la ville est réduite à l'état de cendres, où la poussière et la mutilation animale font partie du quotidien. Soumise au regard du migrant, ce dernier la détaille dans son effritement pour en constater l'état de désolation. Luis Omar Salinas dessine également une ville morte et décrépite, qualifiée de « ashes / under [his] fingernails » [LOS, CG, 21]. Ville de cauchemars et de rêves brisée, elle est « the gentle utopia / of haunted childhoods » [LOS, CG, 21]. Dans tous ces extraits, l'isotopie de la décrépitude est reproduite pour décrire un espace rendu anonyme, où la ville délabrée contamine l'existence du sujet et sa possibilité d'ancrage. On notera par ailleurs que le caractère indifférencié des villes²⁹, dans les extraits précédents, rend l'interprétation de ce qui y est vécu plus universelle et nuancée. La démystification de la brutalité des *barrios* s'effectue par une mise en scène du quotidien qui vient atténuer les éclats de violence. Comme nous le verrons, les souvenirs d'enfance, la routine et les relations interpersonnelles sont minutieusement décrits afin de rendre compte d'une expérience du lieu urbain loin des représentations sordides et stéréotypées que l'on associe souvent aux espaces du *barrio*.

Chez Alurista, l'élaboration du *barrio* s'expose justement à partir d'une oscillation entre les lieux d'ombre et de lumière, dans l'espace du quotidien :

en el barrio
 – *en las tardes de fuego* [dans les soirs de feu]
 when the dusk prowls
 en la calle desierta [dans la rue déserte]
pues los jefes y jefas [où les jefes y jefas³⁰]
 trabajan [travaillent]
 – often late hours
 after school

²⁹ Le poème de Salinas s'intitule tout simplement « The Town ».

³⁰ Le terme « jefe » signifie « chef » (« jefa » est son féminin).

we play *canicas* [billes]
 in the playground
 abandoned and dark
sin luces [sans lumière]
hasta la noche [jusqu'à la nuit]
 we play *canicas*
 until we grow
 to make *borlote* [causer des ennuis]
 and walk the streets
con luces [sous la lumière]
 paved – with buildings
altos como el fuego [puissants comme le feu]
 – *el que corre en mis venas* [qui court dans mes veines]
 [A, FA, 36]

Chez le poète, le lieu est un théâtre de la condition du migrant et de l'immigrant. Ce faisant, il rend compte de la relation complexe entre le développement existentiel du sujet et l'essor industriel du *barrio*³¹. À partir d'un lieu sombre (« *sin luces* ») et abandonné, le sujet marche vers une rue envahie de lumière (« walk the streets / *con luces* »). Le passage de l'ombre à la lumière produit un phénomène d'apparition et de disparition de la présence qui se pense, d'abord, dans la précarité urbaine, mais aussi dans la révolte (le « feu » qui court dans ses veines). Le sujet fusionné au lieu qui l'a vu grandir atteste une traversée qui est à la fois individuelle (de la jeunesse à l'âge adulte) et collective. Entre le feu du soir et celui attisé par l'allure des édifices se loge en effet un désir de vivre et de se *montrer*, qui se situe justement dans le passage de l'ombre du passé vers la lumière du futur. C'est d'ailleurs la *mise en lumière* créée par le poème qui nous permet d'affirmer que la destruction du sentiment d'appartenance n'a pas eu lieu. Didi-Huberman comparait le sort (métaphorique) des lucioles à celui des « peuples eux-

³¹ Le *barrio*, qui a connu une croissance impressionnante après 1850, a exigé des (re)configurations urbaines qui ont évidemment affecté les résidents déjà en place sur le territoire.

mêmes *exposés à disparaître*³² » sous le règne de pouvoirs totalitaristes. Pour y remédier, il commandait de « faire une généalogie du pouvoir » tout en développant les « contre-sujet[s] qu'y constitu[ent] la “tradition des opprimés”³³ ». En bref, il demande que soient prises en compte les résistances de l'en-dessous³⁴, qui exigent la considération de ces lieux sans lumière.

Puisque ce n'est qu'au cœur de la nuit que les lucioles peuvent être aperçues, les lieux d'ombre doivent devenir un écran sur lequel il est possible de faire apparaître le clignotement d'une présence, de manière fondamentalement différente de celle des lumières aveuglantes de l'oppresseur et de ses « bulldozers », tel que l'écrit Delgado. Chez Alurista, ces « obscures résistances³⁵ » prennent la forme d'un sujet qui marche dans les rues d'un *barrio* à l'éclairage intermittent. Du point de vue langagier, le va-et-vient est rendu visible par l'intégration de vocables et de syntagmes espagnols, qui viennent pervertir l'uniformité de la langue anglaise. La capacité du poète à mettre en scène les bifurcations, les trajectoires et, surtout, les transformations singulières de l'individualité du sujet font état de ces forces subversives (lumineuses et survivantes, dirait Didi-Huberman) où le désir de s'ancrer dans l'espace est plus fort que toutes les destructions.

³² Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 81.

³³ *Idem.*

³⁴ Ou encore de ces « citoyens des envers », comme nous les avons appelés quelques pages plus haut.

³⁵ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 95.

Tracés

La rue, en tant que ligne qui divise la carte d'une ville, est aussi une figure poétique importante chez les poètes à l'étude. Espace de tous les vices, à connotations négatives (filles de rue, être à la rue), la rue fait aussi entendre le vacarme des passants et souligne les visages anonymes qui la traversent et l'habitent. Subdivisant de manière encore plus complexe l'expérience de la spatialité urbaine, la rue est le siège d'un territoire qui se fonde dans l'écart et la blessure, mais aussi en raison des différents passages et trajectoires auxquels elle donne lieu.

Pareille à un témoin du passé et à une promesse du futur, à une personnification du capitalisme sauvage ou de la pauvreté la plus drue, la rue demeure le

siège d'un spectacle dans lequel la transitivité d'un décor sans cesse renouvelé impose sa cadence infernale à des passants, tributaires du même rythme frénétique : les enseignes colorées défilent, les maisons se succèdent, les réverbères se poursuivent et chaque élément ne se montre que pour se dérober, remplacé par un autre élément tout aussi fugace³⁶.

La rue est donc le théâtre de l'ingéniosité des sujets qui souhaitent se faire reconnaître et laisser une trace, aussi futile soit-elle. Que la rue s'expérimente de manière individuelle ou collective, elle se fonde sur le schéma d'une apparition/disparition qui donne l'occasion aux sujets d'expérimenter différents déplacements (géographiques, politiques, de classes). Ce faisant, il se crée un cheminement dans l'espace nord-américain composé d'instantanés brisés plutôt que de parcours linéaires. Nous verrons par ailleurs que la rue se pense comme un lieu de rencontres, réseau infini dans lequel se perdre, flâner, marcher et avancer. En tant que scène des départs et des retours, la

³⁶ Marie-Lyne Piccione et Bernadette Rigal-Cellard, « Présentation », *Stratégies du mouvement et du franchissement. La rue et le pont au Canada*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 7.

rue a néanmoins ses limites ; discontinue ou cul-de-sac, elle est aussi la source des multiples fêlures du territoire et de l'existence des sujets.

Avancées

Dans un premier temps, le tracé de la rue renvoie à un mouvement de progression. Miron a ainsi décrit la route comme un espace d'avancées, puisqu'il souhaitait mener à terme la reconnaissance du peuple québécois. À ce propos, la marche reste un motif récurrent qui sert à illustrer la direction future que doit prendre le « nous »/ « we », quitte à devoir se délester du passé : « nous avançons nous avançons le front comme un delta / "*Good-bye farewell!*" / nous reviendrons nous aurons à dos le passé / et à force d'avoir pris en haine toutes les servitudes / nous serons devenus des bêtes féroces de l'espoir » [GM, HR, 53-54]. La reprise anaphorique du syntagme « nous avançons » s'appuie sur la progression de l'existence des sujets, dans une entreprise de dépouillement du passé et de ses « servitudes » pesantes. Ces dernières se remarquent notamment par la présence de l'anglais dans le vers. Utilisé ironiquement, le pléonasme anglophone « *good-bye farewell* » est mis en retrait du reste du poème par l'usage des italiques et des guillemets.

Le sujet indique dès lors qu'un processus de séparation a lieu, phénomène par ailleurs métaphorisé par la figure du « delta ». À l'image d'une croisée des chemins, l'embouchure du fleuve se divise en bras ramifiés desquels jaillit le dernier vers, « nous serons devenus des bêtes féroces de l'espoir. » Maintes fois repris depuis sa publication, ce célèbre vers force l'avancée du sujet sur les chemins d'un présent qui s'écrit au futur. S'il est « inutile de rebrousser vie / par des chemins qui hantent les lointains », le passé

s'écrit dans « l'horizon d'un futur antérieur³⁷ ». Rejetant la condition d'aliéné (« l'avenir est aux sources » [GM, HR, 177]), la disjonction que produit l'image du delta refuse tout retour en arrière, et le « long chemin » à suivre n'est pas fait de « simple vecteur ou faisceau de lignes » [GM, HR, 201]. Devant la démultiplication des routes, c'est encore le mouvement vers l'avant qui est préconisé.

À l'instar de Miron, Gary Soto récupère la *mise en marche* pour la modifier sous la forme d'une *mise en course*. Dans son célèbre poème « Mexicans Begin Jogging », Soto illustre un sujet qui court « into the next century », passé les « border patrol[s] » et par-delà les frontières géographiques et sociales :

I ran [...] past the amazed crowds that lined
The street and blurred like photographs, in rain.
I ran from that industrial road to the soft [...] [GS, WSWH, 24].

Les tragiques conditions de vie chicanas s'effacent ici au profit d'un sujet individuel qui se meut à grande vitesse. Celui-ci dépasse en effet la frontière et la masse d'immigrants par un passage des rues chaotiques du Mexique vers le doux pavé (« soft ») des routes états-uniennes. Le caractère narratif de son poème engage d'ailleurs le mouvement, puisque la progression discursive du récit évolue en parallèle de l'avancée physique du sujet qui traverse la frontière. La particularité poétique de Soto tient dans la performance d'un sujet de citoyenneté américaine, dont la reconnaissance est refusée en raison de son apparence : « "Over the fence, Soto", he shouted, / And I shouted that I was American. / "No time for lie", he said » [GS, WSWH, 24].

³⁷ « J'ai hâte à il y a quelques années », écrit Miron dans « L'héritage de la descendance » [GM, HR, 177].

Comme motif d'une recherche d'ancrage, la route métaphorise les tensions et la réclusion d'une minorité à qui l'on refuse le privilège de sa singularité³⁸. Le décor du poème est campé au centre de la ville industrielle et de ses manufactures, tout près de la frontière mexicano-américaine. Dans cet esprit, la rue reste un espace de traverse trouble (« blurred »), qui métaphorise un avenir tout aussi incertain. De cet espoir d'un « avenir » et d'une entrée dans le siècle nouveau naît aussi un sentiment d'échec et, parallèlement, celui d'une dérive existentielle. Le sentiment d'étrangeté qui surgit alors fait en sorte que les sujets s'établissent dans l'inconfort et l'égarement. Miron écrit : « [e]t plus tard dans cette rue où je m'égare / éparpillé dans mes gestes et brouillé dans mon être » [GM, HR, 142] rendant compte du sentiment amoureux, mais aussi de la difficulté existentielle à vivre dans ce « pays » qui n'est pas le sien. Les rues « décousues » dans lesquelles il « dérive » [GM, HR, 93] reproduisent le tracé de sa propre vie, égaré et aliéné, qu'il associe à la perte du « pays ». Non seulement l'émancipation de la communauté a-t-elle échouée, mais avec elle, celle du sujet.

De manière plus nuancée, Soto représente les rues en tant que lieux d'une dérive humaine plutôt qu'existentielle. Cul-de-sac de l'humanité, la rue et ses ruelles deviennent des ramifications sans fin et anonymes, capturées par le regard d'un sujet en retrait : « A street, is one way to go. / And we go into / Another alley, where we find a man, asleep behind / Stacked cardboard. The sun flares / Behind trees and it means little. » [GS, BH, 48] Certains critiques auront vu dans ces images désolantes la fin de toute une humanité et, tout particulièrement, de la présence chicana au sein du territoire états-unien :

³⁸ Soto intitule ainsi un de ses poèmes « The Streets as Frontier » [GS, BH, 21], soulignant une fois de plus les tensions qui régissent l'habitation de la rue, les limites géographiques et sociales qu'elles représentent, mais aussi les possibilités qu'elles ouvrent.

The desolation and violence that Soto encounters in his streets also reflect his expression as a member of a group. Within the elements of chaos that Soto selects, there are ethnic markers which point to the Chicano experience where poverty, violence, desolation and disorientation are facts of *barrio* existence. Thus, while we are presented with an apparent realism in Soto's depictions of street life, what we encounter is a selection from a wide range of reality which underscores a personal subjectivity and social concern both molded by an apocalyptic vision³⁹.

Or, le sujet trouve au cœur de la sensation de chute un élément de sens : « it means little » souligne-t-il à la vue d'un rayon de soleil. La ressource inattendue de cet éclat de lumière, négligée par le sujet, n'invalide pas sa signification. L'apparition d'une lueur derrière les arbres, au-delà de l'itinérant qui dort sur des cartons (« we find a man, asleep behind / Stacked cardboard »), est à l'égal des différentes figures que le poème propose : les cartons, l'homme, le soleil, les ruelles, tout autant de motifs qui déterminent de manière particulièrement élaborée la trajectoire résiliente de ces sujets qui apparaissent soudainement au détour d'une rue.

Immobilité

L'atmosphère grise qui émane du poème « San Fernando Road » [GS, ESJ, 3-4] indique un lieu étouffant qui empêche toute possibilité de mouvement. La rue est en effet montrée en tant que « road of factories / gray as the clouds », à partir de laquelle l'histoire de Leonard, ouvrier dans une manufacture, est racontée :

He handled grinders,
Swept the dust
Of rubber
The wind peeled

³⁹ Julián Olivares, « The Streets of Gary Soto », *Latin American Literary Review*, vol. 18, n° 35, janvier-juin 1990, p. 35.

Into the air
 And into his nostrils,
 Scrubbed the circles
 From toilets
 No one flushed.

La lourdeur de l'air et la grisaille rendent l'espace oppressant. L'image du cercle (« scrubbed the circles ») montre en cela la fatalité du parcours de ce sujet qui se voit piégé à l'intérieur d'une rue et d'un territoire, véritables chemins de croix. L'ironie du titre « San Fernando Road » est contenue dans la figure du Saint et de sa connotation religieuse qui, tout comme la « Sainte-Catherine » de Miron, ne semble être d'aucune aide pour ce sujet alourdi par la poussière (« dust ») et le poids du travail qu'il effectue jour après jour. Plus encore, les sujets témoignent de la condition chicana dans la mise en scène d'une dépravation de l'être humain qui est à la fois ethnique, existentielle et thématifiée de manière sensitive :

Recurring images of loss, disintegrations, decadence, demolition, solitude, terror and death create a desolate landscape in which the voice of the narrator is that of a passive, impotent observer, helplessly caught up in the inexorable destruction of human ties⁴⁰.

L'odeur nauséabonde des toilettes produit une mise à distance des ouvriers avec le reste de l'humanité, en raison de leurs conditions de vie indécentes. *Out of place*, le sujet est « [f]ar from home / He had no place / To go [...] » [GS, *ESJ*, 3].

Plus important encore, la saisie d'une scène de la vie quotidienne par le poète, sorte de *snapshot* de l'existence d'un sujet campé au centre de la rue, est amplifiée par le regard que ce dernier porte, un moment seulement, sur les étoiles dans le ciel :

⁴⁰ Patricia de la Fuente, « Ambiguity in the Poetry of Gary Soto », *Revista Chicano-Riqueña*, vol. 11, n° 2, été 1983, p. 35.

And once,
 While watching
 The stars
 And what might
 Have been a cloud,
 He did not think
 Of the cousin
 Spooning coke
 Nor the woman
 Opening
 In her first rape,
 But his body,
 His weakening body,
 And dawn only hours away.
 [GS, *ESJ*, 4]

La lueur céleste, liée à l'oubli des scènes d'horreur qui peuplent la mémoire du sujet, lui permet un instant seulement d'appartenir à un lieu. La particularité de ce poème, à l'inverse de celui de Gaston Miron cité plus haut, se trouve dans le sentiment de stagnation (et non d'avancée).

La violence des images, celle du cousin qui renifle de la cocaïne et de la femme qui, inévitablement semble-t-il, doit se faire violer, sert de trame de fond à la fatale répétition de l'existence d'un sujet, immobile au milieu de la rue. Comme l'explique Julián Olivares :

Despite the outburst of violence, which is repetitive, nothing happens on this street ; there is no change. The stasis of the condition is emphasized by the poem's representational technique. This street, like all of Soto's streets, provides a gallery of images – as if visible to a stroller from the street ; [...] but [the] depiction underlines a static condition. Nothing happens but loneliness and death, the monotony of poverty and oppression. Here, on this street, the Chicano occupies the space [...] [that]

hardly provides the means to overcome his impoverished and pessimistic existence⁴¹.

S'il est vrai que l'appauvrissement de l'être dans les poèmes de Soto contribue à l'impression d'immobilité, nous pourrions dire que l'hystérie de la rue montréalaise et de ses néons engendre le même effet sur les sujets québécois.

Chez Brault, la Saint-Denis résonne de pesants souvenirs, de la même manière que les « cloches [qui] sonnent » [JB, M, 48]. L'écho de la rue de son enfance, avec ses « maisons grises », radicalise la morosité qui emplit le sujet :

Les cloches sonnent rue Saint-Denis la morose où je traîne la nouvelle
année la trentième de mon âge
Les cloches sonnent rue Saint-Denis la morose et je suis seul et nu comme
le petit d'homme dans sa peau

[...]

La lumière froide au bout de la rue lève le bras et me fait signe

Je pense à cette rue de mon enfance je pense à l'hiver entre les maisons
grises

J'entends la rumeur d'un autre monde dans la rue où s'achèvent mes pas
C'était hier c'est maintenant le même désespoir étrié qui clopine sur la
glace

La même et rêche rengaine chez Julie les lendemains d'oubli

Je pense à ces amours sans visage oubliées je ne sais où

Les cloches sonnent rue Saint-Denis la morose

Leurs voix fêlées redisent mes heures sordides

La main nerveuse comme une bête au giron de la fillette

L'herbe jaunasse des parterres les étoiles de fiente sur le trottoir

La cigarette baveuse le soleil de six heures sur l'épaule

La rue qui fait un bruit de vieux sous noirs

[...]

⁴¹ Julián Olivares, *loc. cit.*, p. 42.

Les cloches sonnent rue Saint-Denis la morose
 Et leur fêlure ouvre en moi une ancienne et neuve douceur
 Cette chose au bout de la rue n'est pas si terrible
 Cette chose venue là pour m'appeler de son regard aveugle
 [JB, M, 48-49]

L'atmosphère oppressante qui est décrite suspend dans le temps la « rue Saint-Denis ». Cette impression d'immobilité, à la fois temporelle (« c'était hier c'est maintenant ») et spatiale, se déploie dans l'image du sujet seul et « nu », planté au milieu de la rue. Celui-ci se remémore le passé tels une vieille « rengaine », les « amours sans visage oubliés » et les « heures sordides ». La structure du poème, par ailleurs construit sur le mode des « Correspondances » baudelairiennes⁴², récupère cette conception d'une réminiscence qui passe par la relation sensible du sujet au monde. À cet égard, l'expérience de la rue est double chez Brault : visuelle et auditive, elle est à la fois « un bruit de vieux sous noir » et l'image de « l'herbe jaunasse des parterres [et] les étoiles de fiente sur le trottoir » [JB, M, 48].

Témoin important d'une urbanité qui n'est pas vécue sous une forme agitée, comme c'est le cas chez Chamberland ou encore chez Gaston Miron, la rue est aussi le lieu par excellence de la solitude :

Espace de transit, espace frontalier, la rue chez Brault n'est pas le cadre de manifestations ou de rassemblements ; elle ne débouche pas sur la place publique, comme chez Miron [...]. Elle s'affirme chez Brault comme un espace mettant en évidence la solitude du sujet et permettant, tout à la

⁴² Tout particulièrement le renvoi intertextuel à la « Cloche fêlée », tel que l'explique Évelyn Gagnon dans *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 73.

fois, les rencontres au fil d'une déambulation aux conséquences imprévisibles⁴³.

La « rencontre », dans ce poème de Brault, est mise en acte à partir de la personnification d'une « lumière froide au bout de la rue [qui] lève le bras [lui] fait signe ». Informe, « cette chose au bout de la rue n'est pas si terrible / Cette chose venue là pour m'appeler de son regard aveugle » est ce qui permet au sujet poétique de s'orienter vers d'autres lieux, tout en faisant le pont entre l'espace extérieur et intérieur. Le « passage » à travers la « fêlure », qui met en scène un espace urbain envisagé depuis la marge (au « bout de la rue »), aura eu l'effet de métamorphoser le sujet et de le propulser vers un ailleurs qui lui permet de s'émanciper.

Fêlures

Nous l'avons vu, à l'origine de la figure de la rue se trouve souvent une tension qui fissure et ébranle les représentations spatiales ainsi que les sujets. La rue ouverte comme de multiples « empty containers » [LOS, CG, 59], étale la solitude de ses passants et la « vie qu'ils dispute[nt] aux poubelles [et] au pavé » [PC, AH, 113]. Les rues sont faites de bifurcations et peuvent être tronquées par des ruelles dans lesquelles « la mort [...] fait claquer / son grand pas d'ombre et de démente » [PC, AH, 113]. Prête à tout faire dérailler, la rue est montrée dans l'opulence des néons chez Miron et chez Chamberland, et dans la grisaille meurtrière des rues menant aux manufactures chez Soto.

⁴³ Karim Larose, « "Consens à la rue" : La parole dans l'œuvre poétique de Jacques Brault », dans François Hébert et Nathalie Watteyne (dir.), *Précarités de Brault*, Montréal, Nota Bene, 2008, p. 38.

Miron écrit aussi : « or je suis dans la ville opulente / la grande St. Catherine Street galope et claque / dans les Mille et une nuits des néons », dans laquelle il « gi[t], muré dans la boîte crânienne / dépoétisé dans [sa] langue et [son] appartenance / déphasé et décentré dans [sa] coïncidence » [GM, HR, 93]. Le décentrement et le « déphasement » de Miron se produisent au centre d'une rue qui brise le sujet. En morceaux dans la ville et « muré dans la boîte crânienne », celui-ci est amputé de sa « langue » et de « son appartenance » et se laisse porter passivement par « l'opulence » de la rue qui « galope et claque ». « Ville-rodéo⁴⁴ » qui le rend étranger à lui-même, la ville métaphorise l'existence désertique du sujet qui s'assèche au même rythme que celle-ci. Loin du héros cowboy qui conquiert le *farwest* sur sa monture, le sujet mironien est fracturé par l'exubérance de ce western urbain.

Les clignotements frénétiques des grandes lumières de la ville au « Mille et une nuit » de Miron sont aussi présents chez Chamberland : « ah ce grand RIEN dans la course détraquée de tes heures / ce grand trou de la nuit où braillent les néons hystériques / TAVERN TAVERN TAVERN / C'EST TOI / TOI / TOI » [PC, AH, 138]. Formellement, les lueurs de l'être « braillent » au même rythme répétitif que le scintillement des néons : l'usage des majuscules met en effet sur le même pied d'égalité le sujet (« TOI »), le terme anglais (« TAVERN ») et le néant (« RIEN »). Intégré au « grand trou de la nuit », le sujet se complait ici encore dans sa citoyenneté des envers, empêtré dans les cavités de la ville.

Chamberland écrit plus tôt dans ce poème qu'il est « immobile raturé par la glaçure crépitante des néons [...] le lieu de l'Absence le rendez-vous de tous les tranchants qui [le] cisèleront à l'image de [sa] mort » [PC, AH, 115-117].

⁴⁴ Nous empruntons l'expression à Michel Biron, dans son article « Le poète de la rue Draper », *Voix et images*, vol. 33, n° 2, 2008, p. 84.

L'intermittence des néons « tranche » et « cisèle » le sujet pour l'ensevelir dans cet espace néantisé qui le fixe au fond d'un abîme. La métaphore de la séparation, qui file le poème dans sa forme comme dans son contenu, traduit une mise en pièces de la ville et de ses sujets, rendant l'habitation des lieux difficile. Dans l'espace poétique de Chamberland, l'expérience de la ville et de ses rues est représentée au cœur d'une nuit qui brise l'existence des sujets. Une existence néantisée, déphasée et illustrée à travers la lumière agressive des « néons », mais surtout loin de la lumière du jour. Les lueurs « hystériques » et « détraquées » perçues par les individus accentuent leur marginalité dans la ville.

Assujettis à la nuit, les sujets sont confrontés à la confusion langagière entre le français et l'anglais, qui clignotent en grosses lettres (« St. Catherine Street » ; « TAVERN ») et à la désolation des êtres échoués au centre d'une ville/trou où tout s'enlise. Parallèlement à la nuit noire qui ostracise le sujet, l'habitation de la ville se matérialise dans une occupation périphérique de l'espace urbain : « le soleil c'est quelque part là-bas hors de la marde [...] / ta vérité ce coin de trottoir fracassé » [PC, AH, 138]. Les vocables « hors » et « là-bas » témoignent d'une mise à distance entre le sujet et la possibilité d'habiter sereinement le territoire.

La polarité entre la vulgarité de l'ici et le désir d'affranchissement vers l'ailleurs peut aussi être perçue dans l'image du coin. Symbole de la précarité du sujet et de sa difficulté à s'ancrer au cœur de la ville, le coin s'oppose par définition à une situation « au centre » du monde. Karim Larose écrit fort justement que

le coin de la rue est peut-être, dans la géométrie de Brault, l'endroit le plus chargé de sens à l'intérieur d'une œuvre qui laisse une large place à l'espace urbain, sous de multiples formes (asphalte, rues, ruelles, pavés,

trottoirs), envisagées souvent depuis la marge: le bout, le bord, et surtout le coin⁴⁵.

À cet égard, le coin de la rue représente aussi le lieu d'une séparation heureuse, qui permet de se réinventer.

j'aime les coins de rues
lignes de séparations
bazars d'accidents
passage à vide
demeures des départs
et désirs oh désirs d'ailes
magie ma gifle au ciel
[JB, PM, 128]

Espace des « départs » aux accents lyriques (par la présence du « oh » et la répétition interne des « désirs »), le « coin » de Brault permet au sujet de s'ouvrir aux imprévus et d'accueillir les possibilités émancipatrices des « accidents ». Aussi présent chez Salinas, le coin est intimement associé à une projection d'un sujet acceptant l'esprit chaotique (« bazar ») de son espace intérieur, rêvant d'un avenir meilleur :

On the corner of my life
I wait for my dream [...] roads,
half sunlight,
and
hopes.
[LOS, SD, 64]

Tout comme le « delta » mironien [GM, HR, 53] et la lumière entrevue derrière les arbres d'une ruelle chez Soto [GS, BH, 48], le sujet de Salinas est à l'image de la rue. En transit entre deux états, l'imprévisible déambulatoire dans lequel il se trouve se remarque dans les mouvements subtils du vivant, qui permettent au sujet de rendre compte de la ville à partir d'une expérience individuelle.

⁴⁵ Karim Larose, *loc. cit.*

Les représentations de l'urbanité posent la question récurrente de l'habitation d'un lieu propre par un individu ou une collectivité. Considérée comme une véritable épreuve, la ville est à la fois monstrueuse, artificielle et agonisante. L'urbanité nord-américaine est représentée par une accumulation de détails spatiaux, qui détermine une expérience de l'habitation dans la multiplicité plutôt que dans l'homogène. La difficulté de faire acte de présence est en ce sens double : soit le sujet se perd dans le bloc compact de la ville, assujetti à ses foules, soit la solitude qui l'habite ne lui permet jamais de se brancher sur elle, opérant une disjonction spatiale et existentielle. Le combat que le sujet et la ville se livrent donne donc lieu à des représentations qui épousent le mouvement d'intermittence.

L'urbanité se pense aussi en termes de rapprochements, qui varient selon les manifestations poétiques. Malgré l'anonymat, l'expérience de la ville par les sujets est parfois paisible, notamment par la mise en scène du quotidien. À l'intérieur du *barrio* ou de Montréal tels qu'Alurista, Chamberland ou Brault les représentent, on remarque une intimité avec la ville et avec ses habitants, qui indique que le rapprochement entre le sujet et l'espace urbain est surtout affaire de mouvements. La mise en scène des expériences – collectives, individuelles et immigrantes – est un excellent exemple de branchements avec l'altérité, et ce, sans l'affermissement des catégories homogènes qui caractérise parfois la réflexion sur les littératures québécoise et chicana.

Peut-être parce que la ville, par définition, est synonyme de connexions entre les fluctuations humaines et les variations topographiques, le croisement entre les multiples éléments de l'expérience permet de penser l'habitation sous un angle différent. Comme condensation des luttes, de l'interrogation des limites entre les

espaces personnel et citoyen, la ville (référentielle et poétique) semble être l'espace le plus apte à accueillir le désir de s'installer.

CONCLUSION

Amérique, communalité et intermittence

Il n'y a pas deux routes possibles. Il y a des détours nécessaires, des reprises, des retours, des raisonnements, des intuitions.

Michel Van Schendel,
De l'œil et de l'écoute

Les vers de Gary Soto qui ont été mis en exergue de cette thèse ont accompagné toute notre réflexion : « *America is somewhere – / Now touch my hand* » [GS, WSWH, 61]. Catalysant le désir d'une connexion entre le territoire et les multiples communautés humaines qui l'habitent, l'Amérique donne lieu à des expériences spatiales qui révèlent de riches similitudes, mais aussi des décalages importants chez ceux qui choisissent de la représenter. Le rapprochement entre les poésies québécoise et chicana a permis d'exposer une complicité transaméricaine entre elles, notamment en raison du mouvement intermittent qu'elles embrassent. Puisque les communautés poétiques ont été envisagées en tant que « régions d'entente » appartenant aux littératures de l'exiguïté, leur étude conjointe nous aura donné l'occasion d'aborder à nouveaux frais la question de la représentation de la spatialité en poésie.

Nous avons en effet analysé les liens entre l'espace local (québécois et chicano), l'espace du poème et le territoire nord-américain, et ce, sans oublier les multiples

stratégies formelles et emprunts sous la forme de « caméléonages » qui ont été relevés tout au long de la recherche. Les croisements méthodologique, textuel et spatial, qui ont été développés dans l'introduction, ont permis de répondre à l'appel de Monika Giacoppe :

[History and languages], of course, [are] not the only point of divergence between Chicano/a and Québécois literatures and cultures. For, despite their many elements of kinship, these two cultures are distinguished by some fundamental differences. Instead of diminishing our hopes for meaningful comparisons, these differences should further fuel our curiosity¹.

La « curiosité » pour cette mise en tension entre les textes dans le domaine littéraire, et plus particulièrement au regard de la littérature québécoise, est considérable. Le rapprochement qu'elle incite à faire permet de souligner la fragilité latente des ancrages nationaux et d'affirmer que l'intermittence définit la « tonalité nord-américaine² » des littératures de l'exiguïté. Dans notre recherche, cette tonalité a été abordée par diverses figures spatiales et par les situations d'énonciation des sujets. La manifestation intermittente de la présence est ainsi pensée en fonction de sa dimension ontologique et géographique, selon un point de vue individuel et collectif.

¹ Monika Giacoppe, « "Lucky to be so bilingual" : Québécois and Chicano/a Literatures in a Comparative Context », dans Winfried Siemerling et Sarah Phillips Casteel (dir.), *Canada and its Americas*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2010, p. 200.

² Dans sa thèse de doctorat *Négativité dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion*, Évelyne Gagnon explicite ce rapport des poètes québécois à l'Amérique en termes de « diction » lyrique. Elle écrit que « plus encore qu'une simple question d'habitation, cette situation s'avère définitivement affaire de diction. C'est pourquoi il nous semble particulièrement pertinent de parler de tonalités nord-américaines du lyrisme, au Québec, tonalités ancrées dans une tension conférant au sujet québécois à la fois sa singularité et l'ouverture intersubjective qui fait de lui un véritable sujet du XXI^e siècle. » (Évelyne Gagnon, *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 396.) Sans rejeter l'aspect lyrique de cette tonalité, notre étude s'est plutôt appliquée à distinguer les modalités d'énonciation et de reproduction de lieux dans une optique d'habitation et de présence intermittentes dans le continent nord-américain.

C'est d'ailleurs ce rapport à la communalité, tel que nous l'avons développé au tout début de cette thèse, qui fait en sorte que l'on nuance les rapports à la Nation dans l'analyse des textes :

En effet, l'éclatement de la cohérence est d'abord et avant tout [...] un lieu discursif : il appartient à la littérature, car il est vécu [...] à la fois comme une perte irrémédiable dont on doute que la communauté puisse un jour se remettre et surtout comme une libération des contraintes d'homogénéité auxquelles nous condamnaient les idéologies précédentes. Ainsi la conscience identitaire est traversée, non plus simplement par la force d'un destin unificateur [...], mais par les parcours excentriques de destins pluriels sans lesquels il n'y a plus de communalité possible³.

La force du mouvement intermittent des poésies québécoise et chicana se remarque à partir d'un sentiment d'appartenance qui ne masque jamais la grande complexité des tensions qui habitent les différentes communautés d'Amérique. La diversité des points de vue proposés par les poètes offre une perspective continentale qui interroge les réalités nationales et problématise la notion d'altérité. Le potentiel transaméricain de leur mise en commun dépasse ainsi la critique de l'hégémonie états-unienne dans les études transaméricaines, et donne lieu à une remise en cause des rapports de forces⁴.

³ François Paré, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 13-14.

⁴ Dans ses travaux, David Leahy multiplie les définitions du terme « américanité ». Selon lui, l'expression ne doit plus se penser comme une réaction coloniale en fonction des États-Unis, mais à partir de nos propres divergences internes : « Yet isn't it possible that such a defeatist or cynical perspective can pertain only as long as one accepts the myth that *America* is merely the domain of the US and somehow truly distinct and impermeable? Most important, isn't it time that more Canadians, Québécois and other peoples within the Americas recognize and address our own *américanité* rather than reproducing the role of reactive colonial subjects in a reductive anti-imperial dyad? In other words, I believe not only that we have to make USians' versions of *America* strange to themselves [...] but also that in so doing we may better recognize and understand ourselves and what is worth keeping, modifying, and jettisoning of our own *américanité*. » David Leahy, « Counter-Worlding *A/américanité* », dans Winfried

L'aptitude des sujets québécois et chicano à se *dire* et à se *situer* sur une carte ainsi que dans l'espace du poème va de pair avec leur volonté d'y inscrire une présence. L'expérience de la spatialité relève donc moins d'un désir de fonder un espace délimité que d'une tentative de réconciliation avec le territoire, et ce, malgré la difficile expérience qu'ils en ont. Nous reconnaissons que le poème est un médiateur entre la réalité géographique et sa reproduction dans le texte, qui tient à l'abondance des procédés stylistiques⁵. La préférence des sujets pour les pratiques itinérantes et intermittentes prouve par ailleurs que la prise de possession du territoire et sa fondation n'ont jamais véritablement lieu. Les poèmes donnent plutôt à lire des manifestations fluctuantes de la présence, par une représentation des lieux qui sont considérés comme des espaces « intensifs de découvertes⁶ », dépassant les limites restrictives de l'appareil étatique ou encore de l'Amérique à laquelle ils se rapportent. Les différentes figures analysées ont en ce sens permis d'outrepasser l'aspect contingent du territoire, qui dénote un passage d'une situation d'isolement (avérée et métaphorique) vers une production de lieux de liberté.

Siemerling et Sarah Philippe Casteel (dir.), *Canada and its Americas*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2010, p. 67-68.

⁵ Soulignons brièvement que les délimitations spatiales dans l'espace du poème sont le fruit de stratégies textuelles diverses : focalisations énonciatives qui (dé)placent le sujet dans l'espace ; usage de langues qui renvoient à une réalité géographique donnée ; stratégies nominatives et énumérations topographiques qui témoignent de l'expérimentation de lieux habitables ; finalement, caractère performatif de la voix poétique qui transforme le lieu à partir du discours poétique.

⁶ Jean-François Côté, « Littérature des frontières et frontières de la littérature : de quelques dépassements qui sont aussi des retours », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 506.

Retour sur le corpus

On remarque une évolution dans les rapports que les sujets québécois et chicano entretiennent avec la spatialité, dont trois aspects sont primordiaux afin d'établir des ressemblances. Dans la poésie chicana, la réappropriation du territoire et de la liberté de mouvement est d'abord esquissée en fonction d'une relation à la migration qui demeure problématique. Chez Alurista, par exemple, le poème est soutenu par un lyrisme et par un usage bilingue de la langue, qui dévoilent une identité trouble à laquelle le sujet répond en glorifiant le passé et en occupant l'espace dans une visée parfois essentialiste. Le second rapport à l'espace s'appuie aussi sur l'expérience chicana, mais la rend à partir des multiples voix qui résonnent dans le territoire. Le sujet chicano devient le messenger de l'expérimentation douloureuse de l'Amérique. Tino Villanueva considère la poésie comme étant plus spirituelle que collective. Tout comme celle d'Abelardo Delgado, son écriture accueille la langue et l'histoire chicana, certes, mais agit aussi comme le réceptacle de toutes les présences blessées par le continent. Quant à Luis Omar Salinas et Gary Soto, ils pratiquent une poésie narrative à la limite de la description, dont la sobriété s'éloigne des sagas chicanas présentes chez les poètes plus lyriques. La simplicité des thèmes et la mise en scène de la vie quotidienne établissent un nouveau rapport au présent et à l'espace, qui ne se réfléchit plus simplement selon une collectivité, mais dans la multitude des expériences individuelles.

La poésie québécoise embrasse une évolution semblable. Dans un premier temps, la poésie du pays voit en effet s'imposer une esthétique de la nomination qui célèbre le territoire par un lyrisme en mode mineur. Moins narrative que la poésie chicana, et n'empruntant que rarement à l'anglais, les écrits poétiques du Québec convoquent eux aussi la force incantatoire du poème. Paul Chamberland, dont l'œuvre fait l'éloge du

chant comme moyen de fonder la patrie, rappelle en cela le lyrisme chicano qui nourrit le sentiment de liberté par un refus de la servitude⁷. L'enthousiasme et l'optimisme devant l'édification d'un pays ne sont cependant pas partagés par tous. Dans un deuxième temps, la poésie reste plus interrogative dans son rapport à l'espace et au contexte sociohistorique. Chez Gaston Miron, par exemple, le pouvoir de conversion du langage se pervertit. Le poème ne se construit alors plus dans une esthétique de la fondation, mais dans le détournement de la fonction sacrée et performative du langage. S'interrogeant sur la difficulté de *vivre ici*, Michel van Schendel résiste aux solidarités sociales du poème ainsi qu'aux contraintes de l'expérience d'une spatialité qui ne serait *que* québécoise. La parole contrariée du poète, brisée dans son inadéquation à l'espace, exprime le refus d'adhérer à une unanimité esthétique et pave le chemin aux voix discordantes. Paul-Marie Lapointe donne également à lire un espace éclaté, dans lequel les représentations de l'Amérique se font dans la fragmentation. Dans un troisième temps, la réflexion sur le statut de l'écrivain exige de prendre en considération une spatialité à plus petite échelle, qui souhaite relier le proche et le lointain. Comme dans la poésie chicana, les nouvelles voies littéraires détournent le rapport euphorique au réel, non pour le mettre à sac, mais afin d'en réinventer les ancrages. Ce « travail de la réappropriation⁸ » est notamment exemplifié par Jacques Brault, qui interroge la place de l'individu dans la communauté, voire dans l'univers, dans un souci de lisibilité à partir de tournures plus prosaïques. Il faut enfin noter que ces différents aspects ne s'opposent en rien et que des débordements esthétiques se remarquent dans chacune des poésies. Les trois aspects précités indiquent qu'une évolution du rapport à l'espace

⁷ Chamberland développe cette conception de l'écriture dans son texte « Dire à la limite » : « J'entends par liberté le refus de la servitude. Et non ce qui est souvent revendiqué par un individualisme infantile et désinhibé. » (Paul Chamberland, « Dire à la limite », dans Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, France, Nota Bene, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 130.)

⁸ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992, p. 21.

survient à la même période chez les poètes québécois et chicano (de 1960 à 1985). Cette évolution témoigne d'un réinvestissement du poétique dans la sphère politique, qui prend d'abord ses assises en fonction de sa relation avec la langue.

Il faut rappeler que le rapport à la langue s'est modifié au cours des cinquante dernières années⁹, tant dans l'univers chicano que québécois. La réflexion sur les implications identitaires dont elle fait l'objet, et qui affecte indéniablement son utilisation, se traduit de façon subtile dans les œuvres étudiées. Chez les poètes québécois, la recherche du mot juste pour *se dire* ne s'effectue pas à partir d'une réflexion sur l'usage de l'une ou l'autre langue, mais à travers une tentative de nomination et de réappropriation de la langue française. Cette tentative, qui relève du processus d'ancrage dans le territoire, s'élabore à partir d'un pays que l'on doit nommer pour rompre l'angoisse. Une angoisse d'habitation du territoire certes, mais aussi de la langue, de laquelle certains poètes se sentent dépossédés.

La nomination et l'expérimentation poétique permettent de signifier une présence intermittente : entre son désir de nommer et son impossibilité¹⁰, le sujet joue

⁹ Il n'est pas inutile de rappeler que la reconnaissance linguistique de l'espagnol, à cette époque et encore de nos jours, ne rejoint nullement celle du français au Canada, et ce, même si l'espagnol est la seconde langue la plus parlée aux États-Unis. Nous pouvons à cet effet voir la diminution de son usage à travers le temps dans les poèmes chicanos à l'étude : d'une présence marquée dans les premiers écrits d'Alurista, l'espagnol se fait plus que discret dans les derniers recueils de Gary Soto. Ce phénomène, qui se remarque peu dans la littérature québécoise, s'explique en partie par une assimilation de la communauté chicana, résultat de l'absence de frontière et de territoire fixes pour cette dernière. Afin de mieux saisir les modifications du statut et de l'usage des langues au Québec et aux États-Unis, nous vous renvoyons à la section « Contextes » de l'introduction.

¹⁰ Comme Miron l'écrit : « Je parle de CECI. / CECI, mon état d'infériorité collectif. CECI, qui m'agresse dans mon être et ma qualité d'homme espèce et spécifique. En dehors tout ensemble qu'en dedans. Je parle de ce qui sépare. CECI, les conditions qui me sont faites et que j'ai fini par endosser comme une nature. CECI, qui sépare le dedans et le dehors en faisant des univers opaques l'un à l'autre. » [GM, HR, 125]

avec les bornes du langage et manifeste sa capacité à (ré)inventer un espace habitable. L'expérimentation poétique et l'intermittence qu'elle manifeste enrayent le nom, qui affirme une identité homogène, tout en résistant à la rigidité imposée par le territoire national. Dans la poésie chicana, la problématisation de l'usage des langues est au centre d'une réflexion sur la traduction. Les fluctuations langagières et typographiques chez Alurista, par exemple, affectent les représentations du lieu habitable en raison d'une conjonction entre l'anglais et l'espagnol. Écartelé entre deux langues, le poète chicano résiste à sa disparition dans un mouvement de va-et-vient entre l'anglais et l'espagnol (« language of languages¹¹ »), qui tend à s'atténuer au fil du temps pour écrire, comme nous le soulignons plus haut, presque exclusivement en anglais¹².

La représentation du monde habitable s'effectue donc dans un questionnement de la langue et de l'acte poétiques. Les possibilités du langage avaient déjà été révélées par Monika Giacompe, qui les reliait à l'époque bien particulière des années soixante¹³. Historiquement, il est vrai que la réflexion sur la langue a mené à des combats politiques importants et à une présence importante des écrivains québécois et chicano sur la place publique. Bien que cette affirmation soit confirmée par l'analyse des

¹¹ Alfred Arteaga, *Chicano Poetics. Heterotexts and Hybritities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 16.

¹² Ce phénomène, qui n'est pas seulement attribuable aux œuvres que nous étudions dans le cadre de cette thèse, exigerait des explications plus poussées. Puisque notre recherche ne s'attarde pas aux fluctuations langagières, mais bien aux représentations intermittentes de la présence et du territoire, nous renvoyons le lecteur aux travaux suivants : Denise Hatcher, *Code-switching and Poetic Language in the Works of Alurista and Cisneros*, mémoire de maîtrise, DeKalb, Northern Illinois University, 1994 ; Marissa López, « The Language of Resistance : Alurista's Global Poetics », *MELUS : The Journal of the Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States*, vol. 33, n° 1, 2008, p. 93-115.

¹³ Monika Giacompe, *op. cit.*, p. 195-196.

poèmes, il n'en demeure pas moins qu'elle doit prendre en considération une parole poétique parfois fragile, représentée dans les textes dans un va-et-vient entre ses capacités à faire entendre une « autre voix » et la menace de sa dissolution.

Si ce ne sont pas toutes les œuvres qui sont occupées par la question de la survivance ou de la disparition de la communauté, toutes intègrent cette « fragilité essentielle¹⁴ » à leur poésie. François Paré indique assez justement qu'il « se peut fort bien que toutes les communautés minoritaires à travers le monde soient aujourd'hui des communautés striées. Et c'est tant mieux. Car le duel avec l'autre, le combat de l'opprimé, ne pouvait plus vraiment se dérouler dans un lieu simple¹⁵. » Qu'il s'agisse de l'intensité des lieux de solitude et des lieux d'ombre, comme chez Jacques Brault ou chez Luis Omar Salinas, de la présentation d'espaces marginaux et de subjectivités brisées, comme chez Gaston Miron, Michel van Schendel ou Gary Soto, l'intermittence répond à ce désir de liberté qui est compris dans le mouvement continu de l'apparaître et du disparaître :

Apparaître – disparaître : ces deux verbes, apparemment inoffensifs, enracinés dans le spectacle et la magie, deviennent peut-être, dans l'analyse qui est alors faite de la minorisation, les effrayants syntagmes dans lesquels toute la vie des individus minoritaires se résume. Encore une fois, depuis une vingtaine d'années, il semble que toute l'institution culturelle [...] soit traversée par la hantise de cette oscillation¹⁶.

Si l'intermittence témoigne d'un inconfort, c'est qu'elle ne se fixe jamais sous aucune forme (on apparaît, puis on disparaît). La tonalité politique et la force de résistance des écrits québécois et chicano tiennent donc précisément dans ce rejet de la « hantise » de

¹⁴ François Paré, *Théories de la fragilité*, op. cit., p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

l'oscillation. En choisissant d'embrasser l'intermittence, ils refusent non seulement le discours de l'entre-deux, mais aussi de se positionner et de se restreindre à un territoire en particulier. Le texte réinterroge les bornes de l'institution et de l'espace, de la collectivité et de l'individu, et consent à considérer l'Amérique comme une « occasion d'affranchissement¹⁷ ». Par la figuration d'espaces de liberté et en problématisant les lieux d'enfermement, le poème pointe le caractère inachevé de l'expérience d'habitation de ces communautés. La réconciliation avec le territoire tient donc dans le questionnement des limites de l'espace géographique, mais aussi celles du poème, de sa portée et de sa visée politique.

Poésie et politique

Dans la mesure où les poésies québécoise et chicana joignent la réflexion de l'acte poétique à celle de l'habitation d'un lieu propre, il apparaît nécessaire de les considérer à la lumière de leurs enjeux politiques. La décennie 1960 est fondamentale pour le rayonnement de la poésie dans les littératures québécoise et chicana, puisqu'elle marque l'apogée des revendications politiques et de l'institutionnalisation de la littérature. Il est convenu de dire que les littératures québécoise et chicana – ou, à tout le moins, leur institutionnalisation – sont des phénomènes récents, qui ont vu le jour parallèlement à une réflexion sur l'identité nationale au milieu des années soixante. Quant à la poésie, elle atteste de ces enjeux politiques et prouve que sa sensibilité envers ces derniers dépasse largement le cadre des frontières géographiques du continent nord-américain.

¹⁷ Patrick Imbert, « Corps, territoire et texte au Canada et en Amérique latine aux XIX^e et XX^e siècles », dans Anna Branach-Kallas et Piotr Sadkowski (dir.), *Dialogues with Traditions in Canadian Literatures/Dialogues des traditions dans les littératures du Canada*, Torun, 2005, p. 21.

Dans son article « La poésie sur la place publique : récit en trois mouvements », Micheline Cambron relève trois moments clés pour que la poésie puisse être rattachée au politique. Elle explique d'abord la nécessité d'un achèvement de l'autonomisation du champ littéraire. Puis, l'effervescence politique doit, selon elle, correspondre à une publication massive de la poésie (dans les journaux ou sous la forme de recueils). Finalement, l'auteure souligne que des liens entre oralité, tradition et poésie doivent être manifestes.

La présence de la poésie dans la sphère publique, comme « acte de profération¹⁸ » en période de crise, est donc une manière pour une communauté de *dire* et de *se dire*. C'est sous cette forme que la poésie devient un geste politique. Il faudrait cependant ajouter que l'espace public est le lieu d'un système complexe qui « induit des règles d'énonciation tout en offrant à la communauté une représentation des échanges discursifs qui la fondent¹⁹. » Autrement dit, afin de pouvoir expliquer l'autorité discursive de la poésie, il faut comprendre son pouvoir d'attraction, sa capacité à créer une imagerie forte, « celle du lieu de naissance d'une poésie nationale moderne²⁰. »

Cette poésie avait, selon Cambron, une place toute prête dans l'espace public québécois, notamment par la fondation de l'Hexagone, mais aussi en raison d'autres formes discursives. On peut par exemple souligner le rôle du journal dans la prolifération du poétique dans l'espace public :

¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹ Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1992.

²⁰ Micheline Cambron, *loc. cit.*, p. 110.

[cet espace] donne ainsi au poème un statut politique, non pas parce que le politique serait ici une topique centrale, mais parce que, lui ménageant une véritable place, démarginalisée, dans le « texte sous tensions » qu'il compose, il le met en interaction avec le politique même, qui est irruption de subjectivation dans l'espace public. Plutôt que de l'abolition des frontières entre le poétique et le politique dans la profération du poème [...] il faudrait donc parler d'entrecroisement des discours et de reconfiguration de l'espace public, reconfiguration dont le journal serait à la fois l'agent et le produit²¹.

À la source de cette autorité du poème dans l'espace public se trouve une contamination entre le discours social et l'acte poétique. Le poème contribue en effet à donner un sens à l'ordre collectif et peut ainsi accéder à un statut propre et distinct²². Claude Filteau a proposé une réflexion éclairante sur la poésie de Gaston Miron et sur sa relation au politique, notamment par sa participation au « flux éditorial » de l'époque. L'écrivain choisit en effet de publier plusieurs de ses poèmes dans des journaux ou dans des revues engagés et, ce faisant, réintroduit la poésie dans le discours social. Or, cette façon de faire n'est pas unique à Miron ; tous les autres poètes de notre corpus, qu'ils soient chicanos ou québécois, ont aussi participé à cette interdiscursivité journalistique et poétique.

En parallèle, on a souvent indiqué, dans la littérature chicana, les « fonctions²³ » du poétique dans l'espace public. Son utilité sociale consistait surtout à provoquer une conscientisation nationale à propos de problèmes majeurs en marge des préoccupations

²¹ *Ibid.*, p. 110-111.

²² Claude Filteau, « Un poète de circonstance », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, p. 105-127.

²³ Adolfo Ortega parle par exemple de la poésie narrative comme « a possible key to understanding its functional value in society. » (Adolfo Ortega « Of Social Politics and Poetry : A Chicano Perspective », *Latin American Literary Review*, vol. 5, n° 10, 1977, p. 35.)

gouvernementales et institutionnelles. L'accès à l'éducation, la restitution territoriale et la visibilité politique accrue sont des exemples de revendications dont témoigne la poésie chicana. Bref, tout comme au Québec, le rapport entre poésie et politique s'effectue dans une interdiscursivité entre l'espace public, les médias et la littérature. Néanmoins, si la présence chicana est incontestable dans les journaux, c'est surtout la multiplication des manifestes qui est le dénominateur commun à la parole des poètes. Les « *Planes*²⁴ » [« Plans »] et l'engagement pour la jeunesse²⁵ ont ainsi constitué la base revendicatrice du discours social dans laquelle était intégrée la poésie chicana.

Le lien entre la parole poétique et la réalité sociale se fait ainsi dans un moment de l'histoire où l'homologie entre poésie, espace et politique est extrêmement forte, et dirigée vers un désir de *faire sens*. Comme l'écrivait María Fernanda Arentsen,

les discours des écrivains et des écrivaines latino-américains/es [...], aussi bien que celui des Québécois et des Québécoises, en mettant en scène les différents types de frontières, montrent que la violence provoquée par l'exclusion engendre une atroce douleur. Si la blessure reste brûlante, elle peut se transformer en mur. Si elle se cicatrise, elle peut ouvrir vers d'autres possibilités²⁶.

²⁴ Notamment *El Plan de Delano*, *Plan de la raza unida*, *The Del Rio Manifesto to the Nation*, *The Spiritual Plan of Aztlán*, *Plan de Santa Barbara*.

²⁵ Comme l'écrit Ortega, « Chicano youth owed much to student organizations, including: MAYO (Mexican American Youth Organization), MASU (Mexican American Student Union), Brown Berets, UMAS (United Mexican American Students), CPLR (Católicos Por La Raza) [Catholics in Support of the Race], and MECHA (Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán) [Chicano Student Movement of Aztlán]. » (Adolfo Ortega, *loc. cit.*, p. 33.)

²⁶ María Fernanda Arentsen, *Discours autour des frontières, histoire des cicatrices*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2007, p. 369.

À partir d'une rhétorique commune qui a d'abord assuré leur survie, les sujets ont aménagé différentes stratégies d'énonciation (de soi et du territoire) qui, une fois réunies dans la thèse, ont révélé la force résistante de l'intermittence dans l'espace nord-américain. La place des revendications politiques dans les textes est, en conséquence, affaire de *circonstances*.

Nous avons déjà admis que c'est à l'intersection de l'espace référentiel et de l'espace du poème que la présence des sujets a pu être relevée. Plus encore, nous affirmons que le passage intermittent entre les deux espaces permet au poème de s'inscrire dans un espace médiatique qui modifie le rapport que les individus entretiennent avec le monde. Renvoyant à un contexte sociohistorique donné, cette particularité de la portée politique des poèmes du corpus réaffirme que la performativité scripturale – qu'elle soit projection formelle, thématique ou référentielle – investit le poème d'un pouvoir de changement. Le mouvement d'intermittence que nous nous sommes appliqué à démontrer freine en cela le processus d'asservissement politique. Si les « lucioles », comme l'écrit Didi-Huberman, « ne subissent rien de moins – métaphoriquement, s'entend – que le sort des peuples eux-mêmes *exposés à disparaître*²⁷ », la transivité politique du poème et son rapport à l'intermittence permettent de repenser leur présence dans le territoire et dans l'histoire.

C'est d'ailleurs cette force de l'écriture des poètes chicano et québécois qui nous a permis de souligner les possibilités de l'analyse littéraire à une échelle transaméricaine. Le caractère novateur de la thèse tient donc dans le rapprochement entre les études culturelles et littéraires qui va au-delà de cette homologie souvent remarquée entre poésie, territoire et politique. En révélant le caractère problématique

²⁷ Georges Didi-Huberman, *Georges, Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 81.

de la relation du sujet au territoire, l'intermittence permet de démontrer qu'il y a, dans le poème, une double force de résistance : le sujet résiste à la fixation identitaire et territoriale autant qu'à l'aliénation et à la dépossession.

Ouvertures

On rappelle souvent que la poésie qui se publie après les années 1980 atteste une profonde remise en question identitaire, qui se veut plus inquiète et solitaire que celle qui la précède. Cette caractéristique de l'acte poétique se rapporterait à l'exaltation d'un « je » qui « célèbre sa liberté, mais [...] ne cesse d'évoquer en même temps sa solitude et son désarroi²⁸ ». Malgré ce que l'on a pu en dire au Québec et dans la littérature chicana, les écrits de cette période ne se distinguent pas uniquement dans un rapport à l'intimisme. Des revendications politiques des décennies 1950 et 1960 à aujourd'hui, on pourrait étudier l'évolution de la communalité en poésie en retraçant les modulations des rapports du sujet avec l'altérité. En parallèle des récents travaux publiés sur cette question²⁹, un travail de relecture resterait à faire sur les textes des

²⁸ La récente *Histoire de la littérature québécoise* résume ainsi ce sentiment d'impuissance : « Derrière l'enthousiasme des discours de la fondation, il y a une forme d'inquiétude ou même de désespoir qui empêche l'écrivain d'adhérer entièrement à l'optimisme de l'époque. L'écrivain a foi dans le progrès et appelle de ses vœux les transformations sociales et politiques qui se mettent en place, mais sur fond de négativité. [...] L'aliénation dont se plaint l'individu procède de sa propre difficulté à surmonter ses contradictions. Son engagement politique passe d'ailleurs aussi bien par une sorte de combat que par une réflexion sur le statut de l'écrivain et par un retour sur soi-même. » (Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 363.)

²⁹ Nous pensons notamment à la thèse de Frédéric Rondeau, *Le manque en partage. Configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin*, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2010, ainsi qu'aux ouvrages de Denise Brassard et Évelyn Gagnon (dir.), *Aux frontières de l'intime : le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, Cahier Figura,

années 1980 et suivantes. Si la notion d'intimisme est juste pour décrire une partie des écrits de cette période, il existe aussi des éléments poétiques qui témoignent d'un rapport très fort au social, sinon à la collectivité, qui dépassent largement le « retour sur soi-même³⁰ ».

Déjà dans les années 1990, des auteurs comme Michel Serres ou encore François Paré évoquaient « la nécessité, posée par la conscience écologique moderne au sens large, d'une participation communautaire au discours³¹. » Pour ces derniers, « il ne suffit pas aujourd'hui d'annoncer la fin des problématiques du *nous*, le dépassement de l'emprise du collectif par l'explosion de la pensée individuelle³². » En cela, il est vrai que la diversification des revendications politiques a donné lieu à une perte de pouvoir de la figure de l'intellectuel et du poète, ainsi que de la place de la poésie dans la

2007 et *États de la présence : les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie actuelle*, Montréal, Éditions XYZ, 2010.

³⁰ Des travaux comme ceux de Valérie Mailhot réinterrogent le concept de « socialité » dans les écrits poétiques québécois des années quatre-vingt et suivantes. Comme elle l'écrit à propos des études critiques de la poésie d'Hélène Dorion, de Pierre Nepveu et d'Élise Turcotte : « bien que [des] études parviennent à mettre au jour plusieurs aspects fondamentaux de [leur] poétique [...], il reste qu'elles cristallisent l'un des lieux communs de la critique, à savoir que [leur] poésie proposerait une sorte de "métaphysique du quotidien" et transcenderait ainsi les circonstances à partir desquelles elle s'écrit. Bien que ces travaux savants n'affirment pas qu'une poésie à tendance "philosophique" comme celle de Dorion ne peut dialoguer avec la société contemporaine, il nous semble cependant que le travail qu'il reste à faire concernant cette œuvre [...] est celui de lui restituer sa part "circonstancielle", c'est-à-dire de prendre en compte d'où sa voix provient et avec qui ou quoi elle cherche à dialoguer, de façon à l'inscrire dans une histoire littéraire du contemporain. » (Valérie Mailhot, *Socialité des poétiques mémorielles dans la poésie québécoise contemporaine (1980-2005)*, thèse de doctorat, en voie de dépôt (avec l'accord de l'auteure).

³¹ Michel Serres, *Éclaircissements, entretiens avec Bruno Latour*, Paris François Bourin, 1997, p. 177.

³² François Paré, *Théories de la fragilité*, op. cit., p. 12.

société. Mais si la nécessité d'un dénominateur commun ne semble plus nécessaire³³, la conscience communautaire, elle, ne disparaît jamais totalement.

Chacune des figures interrogées dans cette thèse rend compte de ce mouvement – lui aussi intermittent – entre la visée politique du poème et son caractère plus individualiste. La tonalité nord-américaine a été modulée en fonction de l'hétérogénéité du corpus, de ses formes et de ses situations d'énonciation, qui l'ont montrée dans toute sa diversité. Nous avons ainsi tenu à faire valoir ces « *communautés qui restent – sans régner. [...] [L]es restes ne sont presque jamais sans bouger : fuir, se cacher, enterrer un témoignage, aller ailleurs, trouver tangente...* »³⁴ Le rapport aux circonstances et à l'espace, qui embrasse le caractère définitivement fragile de l'intermittence, donne de ce fait lieu à une redéfinition de la présence dans le territoire, telle qu'elle s'exprime chez des littératures qui sont considérées comme mineures.

Il existe, à l'échelle nord-américaine, une poétique de l'intermittence qui mériterait une étude plus approfondie. Hétérogène et changeante, l'intermittence que les poésies mettent en acte dépasse les considérations thématiques pour devenir le moteur de la poétique de chacune des communautés. Suivant l'hypothèse que cette poétique permet d'entendre la sagesse du poème et qu'elle propose des alternatives dans la manière dont nous habitons le territoire, sa prise en compte dans le cadre de

³³ Nous retrouvons aussi plusieurs preuves de cette fragmentation de l'engagement dans le discours critique chicano : « Or, must [the Chicano] articulate a new reality, perhaps his own, which attempts to arrive at a deeper equation: the Chicano's vision equal to the universal struggle of other men? » (Adolfo Ortega, *loc. cit.*, p. 34.)

³⁴ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 104 et 129.

recherches ultérieures nous permettrait de mieux la cerner et d'en éprouver la pertinence sur un corpus plus vaste.

Si les communautés québécoise et chicana partagent cette capacité de « scintiller »³⁵ dans l'espace nord-américain, il n'en demeure pas moins que les multiples divergences entre ces dernières ont permis de sortir la littérature québécoise du discours prédominant sur la situation marginale du Québec. L'intérêt d'étudier la littérature québécoise *en relation* avec la littérature chicana tient donc dans la proposition suivante : à défaut de se définir comme minoritaire, le Québec doit devenir un modèle de compréhension – notamment en ce qui a trait à la spatialité en poésie et à l'inscription de la présence dans le continent. Parce que le rapprochement entre les deux communautés révèle une réalité institutionnelle bien différente, la littérature québécoise ne peut plus simplement être réduite à une exigüité culturelle dans les Amériques.

Il y a d'ailleurs plusieurs années que l'on reconnaît que la souffrance à laquelle l'expérience du territoire donne lieu ne peut être comprise simplement en fonction de l'espace auquel les textes réfèrent :

Il y a une souffrance de l'Amérique, une conscience de l'enfermement et de la mort, qui ne peut être *que* québécoise, tout simplement parce que nous sommes un morceau meurtri de l'Amérique, et que cette blessure ne peut être identique à celle d'un Américain ni à celle d'un Amérindien³⁶.

³⁵ Didi-Huberman écrit des « peuples-lucioles » qu'ils « se retirent la nuit, ils cherchent comme ils peuvent leur liberté de mouvement, fuient les projecteurs du "règne", font l'impossible pour affirmer leurs désirs, émettre leurs propres lueurs et les adresser à d'autres. » (*Ibid.*, p. 134.)

³⁶ C'est nous qui soulignons. (Pierre Nepveu, « Paul-Marie Lapointe et la question de l'Amérique », *Voix et images*, vol. 17, n° 3, 1992, p. 444.)

Cette dissemblance a d'abord été remarquée à partir des différentes Nations auxquelles le corpus se rapportait. Nous avons montré que la terre à laquelle le *homeland* québécois renvoie reste une entité provinciale aux contours bien définis. La « Terre Québec » de Chamberland, de Miron et de Brault, toute problématique soit-elle pour chacun des poètes, n'a pas à être cartographiée pour être délimitée : son habitation est peut-être problématique, mais pas sa topographie. À l'inverse, si l'Aztlán chicano renvoie à des États situables sur la carte des États-Unis, il reste une métaphore qui exige, sans cesse, un rappel de ses frontières dans les textes³⁷. Qui plus est, il reste un concept largement réfuté à l'intérieur de la culture chicana, et n'est pas partagé par la plupart des écrivains contemporains.

Du point de vue politique, le désir de mettre en chair un sujet et une communauté, voire de souhaiter les inscrire dans l'humanité au sens large, révèle un écart encore plus grand entre les réalités québécoise et chicana. Sous le couvert d'une apparente complicité entre les œuvres, une certaine gêne persiste à l'égard des autres marginalités latines qui entourent la province. Comme l'a écrit Paré, la « culture

³⁷ Adam Spires avait d'ailleurs fait le travail comparatiste entre les représentations de l'Aztlán chicano et l'Acadie, auxquelles il opposait le Québec et le Mexique. Il écrit à ce propos : « A common identity crisis arises in Acadia and Aztlán from a sense of illegitimacy in that both Acadians and Chicanos must continuously affirm their Latin roots in Anglo land. Moreover, the crisis is double-sided. Neither Latin American per se nor fully assimilated into Anglo North American culture, Acadians and Chicanos find themselves caught between cultural strongholds that remains ambivalent to their cause (Quebec and Mexico, respectively), and the ubiquitous Anglo world that dilutes their assertions of Latin difference. They are not genuine spaces, but rather the border between two other spaces. For this reason, the very articulation of the words "Acadia" and "Aztlan" has come to equate with a survival ritual, or a mantra of self-affirmation. » Si cette affirmation doit être nuancée à la lumière des analyses que nous venons de produire, il va sans dire que le référent géographique ne joue pas en faveur des Chicanos de la même manière qu'elle le fait pour le Québec. (Adam Spires « The Utopia/Dystopia of Latin America's Margins. Writing Identity in Acadia and Aztlán », *Canadian Journal of Latin American & Caribbean Studies*, vol. 33, n° 65, 2008, p. 121.)

québécoise est à plus d'un égard une profonde altérité³⁸. » Le commentaire s'adresse d'abord aux autres diasporas francophones nord-américaines, mais l'inconfort persiste dans cette ambivalence du Québec, « assis entre deux chaises³⁹ ». À notre sens, le consentement à la dépossession et à toutes les forces de l'oppression que sous-entend le discours poétique des années soixante au Québec – et suivantes – se justifie difficilement, tout particulièrement dans le cadre de la comparaison. Et même si ce réflexe est moins présent dans la poésie actuelle, il continue d'engendrer un malaise en regard des autres communautés minoritaires du continent nord-américain.

Bien entendu, cette thèse s'est écrite dans l'ici québécois. La réalité quotidienne du Chicano nous est étrangère et il va de soi que nous demeurons plus critique à l'endroit des nôtres. Il n'en reste pas moins que l'étude des textes donne lieu à des frictions qui touchent à la constitution de l'identité québécoise qui, de nos jours, pose encore problème. À ce sujet, les emprunts – multiples – aux Afro-Américains, Juifs et autres collectivités marginalisées doivent continuer d'être critiqués. Quant aux Chicanos, si les clivages entre les communautés mexicano-américaine et états-unienne sont encore violemment d'actualité, rien n'empêche de repenser les termes de leur identité et de leur tradition en fonction d'une citoyenneté qu'ils souhaitent, à plusieurs égards, faire leur (« *Americans... with a chicano outlook* »). En cela, le rapprochement entre les textes du continent nord-américain est un puissant outil afin de prendre la mesure du chemin parcouru et qu'il reste encore à parcourir.

Malgré les écueils et malaises rencontrés au cours de l'analyse, l'impossibilité de vivre ici a été réinterprétée au croisement original des poèmes et à partir de la circulation féconde produite par la mise en commun des œuvres. Déplaçant le corps

³⁸ François Paré, *Théories de la fragilité*, op. cit., p. 49.

³⁹ *Ibid.*, p. 29.

des sujets par intermittence dans le territoire, de l'espace désertique d'Albuquerque aux ruelles de Montréal, cette recherche nous aura amené à suivre les innombrables chemins ouverts par le poème et par les sujets. Plus généralement, l'étude de l'intermittence dans les littératures de l'exiguïté a bien montré les limites du rapprochement entre deux communautés distinctes.

Faire le pari de la diversité, c'est aussi et surtout se permettre une pensée faite d'irréconciliables. Le rapport excédentaire des poésies québécoise et chicana par rapport au territoire aura en ce sens témoigné de la naissance de « communalités transversales [qui] sont purement transitoires ; elles ne surgissent que dans la lumière projetée en travers des livres⁴⁰. » Revoilà nos lucioles. Et s'il faut les considérer une dernière fois, ce sera pour en dire qu'elles commandent d'embrasser l'intermittence non plus comme un simple mode de survie, mais comme une manière, dans notre monde contemporain, de réellement vivre.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Poésie québécoise

Bibliographie de Jacques Brault

Œuvres citées

Poèmes 1965-1990 (rétrospective), Montréal, Éditions du Noroît, 2000 ; comprend intégralement les recueils *Mémoire* (1965), *La poésie ce matin* (1971), *L'en-dessous l'admirable* (1975), *Moments fragiles* (1984), *Il n'y a plus de chemin* (1990).

Textes critiques

ALLAIRE, Vicky, *La double mise en scène des images plastiques et verbales dans Moments fragiles de Jacques Brault*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2003.

AUDET, Noël, « *Poèmes des quatre côtés de Jacques Brault* », *Voix et images*, vol. 1, n° 1, 1975, p. 131-134.

BEAUCHEMIN, Mélanie, *Le sujet lyrique entre la tentation de s'habiter et de s'oublier dans l'œuvre de Jacques Brault*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2005.

BEAULIEU, Michel, « *La Transgression chez Jacques Brault* », *Presqu'Amérique*, vol. 1, n° 3, 1971, p. 25-26.

BELLEAU, André, « *Quelques remarques sur la poésie de Jacques Brault* », *Liberté*, vol. 12, n° 2, 1970, p. 86-94.

BERNIER, Frédérique, « *Le contemporain intempestif ou Jacques Brault au jardin des ombres* », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 3, 2004, p. 61-70.

BISSENETTE, Thierry, *Dynamiques chaotiques et poétique du recueil de poésie : le cas des Éditions du Noroît*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2005.

- BOURASSA, Lucie, « Du clochard à l'histriion : figures du sujet dans *Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault », dans BROPHY, Michael et Mary GALLAGHER (dir.), *Sens et présence du sujet poétique*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 29-45.
- _____, « Poésie narration et sens de la vie », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 71-88.
- BROCHU, André, « "La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé" », *Voix et images*, vol. 12, n° 2, 1987, p. 212-220.
- _____, « Témoignage : la leçon des choses », *Voix et images*, vol. 12, n° 2, 1987, p. 250-254.
- DAUNAIS, Isabelle, « Jacques Brault et l'écriture du chemin », dans COLLOT, Michel et Antonio RODRIGUEZ (dir.), *Paysage et poésies francophones*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 235-250.
- DION, Robert, « Poésie et récit dans *Agonie* de Jacques Brault : l'intertexte mironien », *Urgences*, n° 28, 1990, p. 56-67.
- GADBOIS, Pauline, *La parole parlée dans l'œuvre de Jacques Brault 1954-1965*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1990.
- GAGNÉ, Claudie, *Du sujet, de l'objet, et de leur rencontre. Fonction de l'autoréflexivité dans l'expérience esthétique*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2005.
- GAGNON, Évelyne, *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault*, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion, thèse de doctorat, Montréal, UQAM, 2011.
- HÉBERT, François et Nathalie WATTEYNE, *Précarités de Brault*, Québec, Nota Bene, 2008.
- LAROCHE, Yves, « L'Orient poétique de Jacques Brault », *Liberté*, vol. 47, n° 1, 2005, p. 81-98.
- LEMAIRE, Michel, « Le fleuve et la mort », *Voix et images*, vol. 23, n° 3, 1998, p. 607-612.
- _____, « Jacques Brault dans le matin », *Voix et images*, vol. 2, n° 2, 1976, p. 173-194.

- MAILHOT, Laurent, « Contre le temps et la mort : *Mémoire de Jacques Brault* », *Voix et images du pays*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 125-144.
- MALENFANT, Paul Chanel, « ... comme on cueille des simples », *Voix et images*, vol. 16, n° 3, 1991, p. 549-560.
- MARCOTTE, Gilles, « Poésie de novembre », *Voix et images*, vol. 12, n° 2, 1987, p. 239-249.
- MARTEL, Jacinthe, « Au bras des ombres ou "les archives du vent" », *Tangence*, vol. 78, 2005, p. 133-150.
- _____, « Quand j'écris dans ces cahier... », *Tangence*, vol. 65, 2001, p. 91-98.
- MASSÉ, Alain, *Jacques Brault et l'autre : une poétique de l'accompagnement*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1996.
- MELANÇON, Robert, « De la poésie et de quelques circonstances », *Voix et images*, vol. 12, n° 2, 1987, p. 188-211.
- MICHAUD, Ginette, *Le poème, par les sentiers de Jacques Brault*, Montréal, Temps volé, 2012.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Lignes (à estomper un peu) », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 7, 2005, p. 67-69.
- PAQUIN, Jacques, « Écriture et interlocution chez Jacques Brault », *Voix et images*, vol. 19, n° 3, 1994, p. 568-584.
- _____, *L'écriture de Jacques Brault : de la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997.
- _____, *La poésie de Jacques Brault : une poétique du paradoxe*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1994.
- PARENTEAU, Olivier, « La guerre chez les poètes de l'Hexagone. Paul-Marie Lapointe, Fernand Ouellette et Jacques Brault », *Voix et images*, vol. 27, n° 2, 2012, p. 67-82.
- TARDIF, Mélanie, « Le Désenchantement dans *L'En-dessous l'admirable* de Jacques Brault », *The French Review*, vol. 78, n° 6, 2005, p. 1138-1147.

_____, *Le désenchantement dans L'en-dessous l'admirable de Jacques Brault*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2001.

RACINE, Noële, *Loin devant* suivi de *La notion de repère dans la poésie de Jacques Brault*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2004.

ROY, Katy, *L'image et le chemin*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2005.

URS, Luminita, *La ville nord-américaine dans la poésie québécoise des années 1980-2000*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2004.

_____, « De l'ouverture à l'intime : les avatars de la rue chez les poètes québécois des années 1980 », dans Marie-Lyne Piccione et Bernadette Rigal-Cellard, *Stratégies du mouvement et du franchissement. La rue et le pont au Canada*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 45-50.

_____, « Variations automnales dans la poésie de Jacques Brault », dans MONTDANDON, Alain (dir.), *L'Automne*, Clermont-Ferrand, Presses universitaire Blaise Pascal, 2007, p. 151-157,

VACHON, Georges-André, « Jacques Brault, à la recherche d'un lieu commun », *Études françaises*, vol. 13, 1977, p. 181-188,

Autres textes

BRAULT, Jacques, *Chemins perdus, chemins trouvés*, Montréal, Boréal, 2012.

*

Bibliographie de Paul Chamberland

Œuvres citées

Terre Québec suivi de *L'afficheur hurle* et de *L'inavouables et Autres poèmes* (rétrospective), Montréal, l'Hexagone, 2003 [1985] ; comprend intégralement les recueils *Terre Québec* (1964), *L'afficheur hurle* (1965), *L'inavouable* (1968) et autres poèmes épars.

Textes critiques

BAYARD, Caroline et Jack DAVID, « Paul Chamberland : la poésie, le vécu. Recherche et expérimentation », *Voix et images*, vol. 2, n° 2, 1976, p. 155-172.

- BEAUCHEMIN LACHAPELLE, Hugo, *Paul Chamberland, de Parti pris à la contre-culture*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2012.
- BOUCHARD, Jacques, « Paul Chamberland : inexplicablement restait la poésie », *Études littéraires*, vol. 5, n° 3, 1972, p. 429-446.
- DAHOUDA, Kanaté, Aimé Césaire, *Paul Chamberland et le pays natal*, Québec, Éditions Africana, 2001.
- DOLCE, Nicoletta, *La porosité au monde : l'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2007.
- DUMONT, François, « La poésie racontée », *Voix et images*, vol. 20, n° 2, 1995, p. 476-484.
- CORRIVEAU, Hugues, « Chamberland polyphonique », *Lettres québécoises*, n° 103, automne 2001, p. 8-10.
- FABI, Thérèse, « Paul Chamberland : le Québécois hurlant », *L'Action nationale*, vol. 64, 1975, p. 597-609.
- FORTIN, Andrée, « Paul Chamberland. Tension du je et du nous », *Nuit Blanche*, n° 40, juin-juillet-août 1990, p. 20-22.
- GAUDET, Gérald, « Paul Chamberland. Le rêveur en marche », *Lettres québécoises*, n° 50, été 1988, p. 14-20.
- GIGUÈRE, Richard, « Chamberland, poète-anthrope », *Lettres québécoises*, n° 23, automne 1981, p. 34-36.
- RICHARDSON, Éric, « Le témoin nomade. La pratique déambulatoire de Paul Chamberland », dans CARPENTIER André et Alexis L'ALLIER (dir.), *Les écrivains déambulateurs. Poètes déambulateurs de l'espace urbain*, Montréal, Figura, cahier 10, p. 117-133.

Bibliographie de Paul-Marie-Lapointe

Œuvres citées

Le réel absolu. Poèmes 1948-1965 (rétrospective), Montréal, l'Hexagone, 1971 ; comprend intégralement les recueils *Le vierge incendié* (1948), *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, *Choix de poèmes : Arbres* (1960).

Textes critiques

AUDET, Noël, « La terre étrangère appropriée », *Voix et images du pays*, vol. 2, n° 1, 1969, p. 31-42.

BALDO, Fabiola, « De la défiguration du langage à la parole désœuvrée : parcours poétique dans l'écriture de Claude Gauvreau et de Paul-Marie Lapointe », *Études canadiennes/Canadian Studies : Revue interdisciplinaire des Études canadiennes en France*, vol. 59, 2005, p. 183-201.

BIRON, Michel, « Idéologie et poésie : un poème de Paul-Marie Lapointe », *Voix et images*, vol. 14, n° 1, 1988, p. 90-118.

BROCHU, André, « La poésie tel un tabernacle », *Voix et images*, vol. 24, n° 2, 1999, p. 413-416.

DEMERS, Gabrielle, *Matérialité du texte et picturalité poétique : étude du recueil Le vierge incendié de Paul-Marie Lapointe*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 2008.

DOSTIE, Gaétan, « Paul-Marie Lapointe : le sismographe du Québec », *Présence francophone*, vol. 7, 1973, p. 102-116.

FISSETTE, Jean, « La poésie de Paul-Marie Lapointe », *Voix et images*, vol. 13, n° 1, 1987, p. 174-178.

JONES, D.G., « In Search of America », *boundary 2*, vol. 3, n° 1, 1974, p. 227-246.

LAFLECHE, Guy, « Écart, violence et révolte chez Paul-Marie Lapointe », *Études françaises*, vol. 6, n° 4, 1970, p. 395-417.

LAROCHE, Maximilien, « L'américanité ou l'ambiguïté du "Je" », *Études littéraires*, vol. 8, n° 1, 1975, p. 103-128.

MAJOR, Robert, « Paul-Marie Lapointe, le combinateur et le jazzman », *Voix et images*, vol. 6 n° 3, 1981, p. 397-408.

MARQUIS, André, « Les stratégies énonciatives dans *Le Vierge incendié* », *Voix et images*, vol. 17, n° 3, 1992, p. 424-434.

NEPVEU, Pierre, « Paul-Marie Lapointe et la question de l'Amérique », *Voix et images*, vol. 17, n° 3, 1992, p. 435-445.

_____, « Paul-Marie Lapointe ou le foisonnement du monde », *Études françaises*, vol. 48, n° 1, 2012, p. 11-19.

PELOSSE, Cécile, « La recherche du pays chez Paul-Marie Lapointe et Gérald Godin – Concerto pour arbres », *Voix et images*, vol. 1, n° 1, 1975, p. 80-88.

SOUICY, Lily, « La poétique de l'habitation dans "petits poèmes" de Paul-Marie Lapointe », *Études françaises*, vol. 48, n° 1, 2012, p. 47-65.

*

Bibliographie de Gaston Miron

Œuvres citées

L'homme rapaillé, Montréal, TYPO, 1998 [1996].

Textes critiques

AGUIAR, Flavio, « La Marche à la poésie : étude comparative de poèmes de Gaston Miron et de Carlos Drummond de Andrade », dans MELANÇON, Benoit et Pierre POPOVIC (dir.), *Montréal 1642-1992 : le grand passage*, Montréal, Éditions XYZ, 1994.

AUDET, Noël, « Langage poétique : écart ou errance du sens », *Voix et images*, vol. 3, n° 3, 1978, p. 459-466.

BEAVER, John, « Gaston Miron », dans BISHOP, Michael, *The Language of Poetry. Crisis and Solution : Studies in Modern Poetry of French Expression, 1945 to the Present*, Amsterdam, Rodopi, 1980.

BÉLANGER, Georges, « *L'homme rapaillé* : thème du pays », *Revue de l'Université laurienne*, vol. 5, n° 2, 1973, p. 103-112.

- BÉLANGER, Yrénée, *Gaston Miron : un homme et une œuvre en marche*, 4 vol., thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1985.
- BERTRAND, Jean-Pierre et François HÉBERT, *L'universel Miron*, Montréal, Nota Bene, 2007.
- BONENFANT, Joseph, « Pour une lecture pragmatique de la poésie », *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2, 1992, p. 65-82.
- BOUE, Pilar Andrade, « La poétique du "rapaillement" chez Gaston Miron », *Thélème*, vol. 17, p. 161-170.
- BRAULT, Jacques, « Miron le magnifique », dans *Chemin faisant*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1975, p. 19-48.
- _____, « Sur la langue des poètes : Villon et Miron », *Liberté*, vol. 115, 1978, p. 23-44.
- BROCHU, André, « Ici, c'est ailleurs », *Voix et images*, vol. 28, n° 2, 2003, p. 179-184.
- _____, « Poésie et militance », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 61-71.
- _____, « Sous le signe de Miron », *Voix et images*, vol. 30, n° 1, 2004, p. 131-137.
- BUCHINGER, Julie, *Gaston Miron : posture et postérité d'un poète*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2009.
- CAMBRON, Micheline, « La poésie sur la place publique : récit en trois mouvements », *Études françaises*, vol. 36, n° 3, 2000, p. 95-112.
- CHARTIER, Daniel, CHING, Selao et Gérard Fabre, « Échos de la négritude chez Gaston Miron et Paul Chamberland », *Voix et images*, vol. 36, n° 3, p. 99-114.
- CLOUTIER, Cécile, « Gaston Miron : pivot de la poésie québécoise », *Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes*, vol. 32, 1975, p. 6-9.
- COSTA, Maria de Carmo Soares, *Gaston Miron et Manuel Bandeira. Une pragmatique de l'engagement*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2003.
- DESROCHES, Vincent, *L'espace rapaillé*, thèse de doctorat, New York, Columbia University, 2000.

DOMINGUEZ, Muriel, « From Exile to Appartenance : The Poetry of Gaston Miron Reexamined », *The French Review*, vol. 67, n° 6, mai 1994, p. 1013-1023.

DUMONT, François, « L'atelier du rassemblement », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 85-94.

EMINA, Antonella, *Les mots de la terre : géographie et littératures francophones*, Rome, Bulzoni, 1998.

FILTEAU, Claude, *L'espace poétique de Gaston Miron*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2005.

FILTEAU, Claude, « Langue et culture – un espace de liberté », dans AUELF, British Council et Goethe Institut (dir.), *Interkulturelle Kommunikation und Fremdsprachenlernen / Culture and Language Learning / Communication interculturelle et apprentissage des langues*, Paris, Didier Érudition, 1988.

_____, « Miron et le partage du sensible », *Littérature*, vol. 153, 2009, p. 102-113.

_____, « Un poète de circonstance », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 106-127.

FILTEAU, Claude et al., « Présentation Gaston Miron : un poète dans la cité », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 7-9.

FISSETTE, Jean, « Gaston Miron : les paradoxes de l'écriture poétique, les dénégations, la lucidité », *Voix et images*, vol. 16, n° 1, 1990, p. 146-149.

GASQUY-RESCH, Yannick, *Gaston Miron, le forcené magnifique*, Montréal, HMH, 2003.

GRANDPRÉ, Chantal de, « Gaston Miron : le rythme, le sens, le sujet », *Voix et images*, vol. 10, n° 3, 1985, p. 126-136.

_____, *La poétique de Miron*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris VIII, 1982.

HAECK, Philippe, « Le messianisme québécois ou Ceci est une fiction », dans *Naissances. De l'écriture québécoise*, Montréal, VLB, 1979, p. 255-278.

- HESBOIS, Laure, « Gaston Miron : à bout portant », *Voix et images*, vol. 4, n° 1, 1978, p. 39-49.
- JALBERT, Martin, *Le sursis littéraire : politique de Gauthier, Miron, Aquin*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011.
- LAMONTAGNE, Marie-Andrée et al., « Les voix de Gaston Miron », *Poésie*, vol. 81, 1997, p. 39-41.
- LAROCQUE, Hubert, *L'imaginaire dans L'homme rapaillé et Courtepointes de Gaston Miron*, Ottawa, Université d'Ottawa, 1982.
- LAROSE, Jean, « Miron l'agonique », *Le Devoir*, samedi le 15 et dimanche 16 mai 2010, p. F7.
- LEMAIRE, Michel, « La métrique de Gaston Miron », *Voix et images*, vol. 15, n° 3, 1990, p. 396-423.
- MARCOTTE, Gilles, « Notes sur le thème du pays », *Voix et images du pays*, vol. 4, n° 1, 1971, p. 11-25.
- _____, « Poésie des deux rives », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 57-66.
- MARTA, Jan, *La métaphore et la transformation sociale chez Gaston Miron, Aimé Césaire et Pablo Neruda*, thèse de doctorat, Nice, Université de Nice, 1981.
- MESCHONNIC, Henri, « L'épopée de l'amour », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 95-103.
- MILLET, Richard, « L'homme pauvre devant la langue », *Poésie*, vol. 81, 1997, p. 44-46.
- MOISANT, Clément, « Gaston Miron / Raymond Souster », dans *Poésie des frontières. Étude comparée des poésies canadienne et québécoise*, La Salle, HMH, 1979.
- MONTBERTRAND, Gérard, « Saignement du temps dans l'Homme rapaillé de Gaston Miron », *The French Review*, vol. 62, n° 2, 1988, p. 283-291.
- MORENCY, Catherine, *Les premiers textes de Miron, Gauthier, Giguère, Lefrançois et Hébert : poétique des commencements et de l'émergence*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2009.

- NEPVEU, Pierre, « Le poème québécois de l'Amérique », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 9-19.
- _____, *Les mots à l'écoute*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979.
- _____, « Un théâtre des discours. Du poème en prose à l'époque de l'Hexagone », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, p. 47-60.
- _____, « Vivement Montréal ! », *Études françaises*, vol. 31, n° 2, 1995, p. 95-103.
- NOGUEZ, Dominique, « Le poète en souffrance », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 13-24.
- PELOSSE, Cécile, *La recherche du pays dans la poésie québécoise de 1945 à 1970*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1974.
- PLEAU, Jean-Christian, « La révolution québécoise : Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante », *Politique et sociétés*, vol. 22, n° 2, 2003, p. 150-154.
- POPOVIC, Pierre, « Note provisoire sur une loquèle inachevée (L'homme rapaillé de Gaston Miron) », *Voix et images*, vol. 21, n° 3, 1996, p. 507-517.
- OUELLET, Pierre, « Fracas : l'emportement mironien », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 41-55.
- RESCH, Yannick, « Miron ou le pays sans limite », *Études canadiennes/Canadian Studies*, vol. 62, 2007, p. 145-152.
- ROBERTO, Eugène, *Structure de l'imaginaire dans Courtepointes de Miron*, Ottawa, Édition de l'Université d'Ottawa, 1979.
- ROYER, Jean, « L'Orpailleur », *Poésie*, vol. 81, 1997, p. 51-59.
- ROYER, Jean et André Gaulin, « Gaston Miron sur parole. Un portrait et sept entretiens », *Recherches sociographiques*, vol. 3, 2008, p. 565-566.
- WESTRA, Louise, *Gaston Miron : poète de l'encerclement*, mémoire de maîtrise, Calgary, Université de Calgary, 1980.

Autres textes

MIRON, Gaston, *L'Avenir dégagé. Entretiens 1959-1993*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone, 2010.

MIRON, Gaston, *Un long chemin. Proses 1953-1996*, Montréal, l'Hexagone, 2004.

MIRON, Gaston et Claude HAEFFELY, *À bout portant : correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely*, Montréal, Leméac, 1989.

*

Bibliographie de Michel van Schendel

Œuvres citées

De l'œil et de l'écoute. Poèmes 1956-1976 (rétrospective), Montréal, l'Hexagone, 1980 ; comprend intégralement les recueils *Poèmes de l'Amérique étrangère* (1958), *Mur les murs* (1960), *Le dit des mots démis* (1970-1976), *Avant après* (1976).

Textes critiques

ALLARD, Jacques, « Michel van Schendel et l'invention des formes », *Voix et images*, vol. 11, n° 2, 1986, p. 165-166.

BANCHERI, Salvatore et Danièle ISSA-SAYEGH (dir.), *Cross-cultural relations and exile*, New York, Ottawa, Legas, 2005.

BOURASSA, Lucie, *Rythme et sens: des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac, 1993.

BROCHU, André, « Ici, c'est ailleurs », *Voix et images*, vol. 28, n° 2, 2003, p. 179-84.

_____, « Michel van Schendel, poète de combat », *Voix et images*, vol. 11, n° 2, 1986, p. 220-227.

CHAMBERLAND, Paul et al., *Poésie et politique. Mélanges offerts en hommage à Michel van Schendel*, Montréal, l'Hexagone, 2001.

GRANDPRÉ, Chantal de, « La poésie comme parole », *Voix et images*, vol. 11, n° 2, 1986, p. 228-240.

MARCOTTE, Gilles, « Poésie pour nommer : Michel van Schendel », dans *Le Temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, HMH, 1969, p. 166-168.

*

Autres écrits québécois

GIGUÈRE, Roland, *L'âge de la parole*, Montréal, l'Hexagone, 1965.

LALONDE, Michèle, *Speak White*, Montréal, l'Hexagone, 1974.

LAPOINTE, Gatien, *Ode au Saint-Laurent* précédé de *J'appartiens à la terre*, Montréal, Éditions du Jour, 1963.

MAVRIKAKIS, Catherine, *Le ciel de Bay City*, Montréal, Héliotrope, 2009.

*

B) Poésie chicana

Bibliographie de Alurista

Œuvres citées

Florícanto en Aztlán, Los Angeles, Chicano Studies Center, 1976 [1971].

Timespace Huracán. Poems 1972-1975, Albuquerque, Pajarito Publications, 1976.

Textes critiques

AGUILARD, Mario, *The Rituals of Kindness: The Influence of the Danza Azteca Tradition of Central Mexico on Chicano-Mexcohuani Identity and Sacred Space*, thèse de doctorat, San Diego, San Diego State University, 2009.

ANDOUARD-Labarthe, Élyette, « Alurista et les hiéroglyphes du bilinguisme », dans BÉRANGER, Jean et al. (dir.), *Multilinguisme et multiculturalisme en Amérique du Nord. Survivances, transfert, métamorphoses*, Bordeaux, Presses de l'Université de Bordeaux, 1988, p. 139-150.

- CONTRERAS, Sheila Marie, *Blood Lines : Myth, Indigenism, and Chicana/o Literature*, Austin, University of Texas Press, 2008.
- CORTI, Erminio, *Da Aztlán all'Amerindi : multiculturalismo e difesa dell'identità chicana nella poesia di Alurista*, Viareggio, Baroni, 1999.
- ELIZONDO, Sergio, « A Question of Origins and Presence in Chicano Literature », *Latin American Literary Review*, vol. 11, n° 21, 1982, p. 39-43.
- GARCÍA, Richard, « The Origins of Chicano Cultural Thought », *California History*, vol. 74, n° 3, 1995, p. 290-305.
- GELLERT, Elisabeth, *Poetry Criticism: Exerpts from Criticism of the Works of the Most Significant and Widely Studied Poets of World Literature*, tome 34, Detroit, Gale, 2002.
- GRANDJEAT, Yves-Charles, « Alurista's Flight to Aztlán : A Study of Poetic Effectiveness », dans BARDELEBEN, Renate *et al.* (dir.), *Missions in Conflict : Essays on U.S.-Mexican Relations and Chicano Culture*, Tübingen, 1986, p. 123-131.
- _____, *Aspect du mouvement culturel Chicano: l'historien, le politicien et l'artiste*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris VII, 1985.
- _____, « La poésie chicano : entre terre et poussière », *Revue française d'études américaines*, n° 48-49, 1991, p. 271-280.
- HATCHER, Denise, *Code-switching and Poetic Language in the Works of Alurista and Cisneros*, mémoire de maîtrise, DeKalb, Northern Illinois University, 1994.
- JACOBS, Elisabeth, *Chicana/o Literature and the politics of identity*, thèse de doctorat, Royaume-Unis, The University of Wales, 2003.
- LÓPEZ, Dennis, *Cultivating Aztlán: Chicano Movement Counterculture and the Pluralist University*, thèse de doctorat, Irvine, University of California, 2011.
- LÓPEZ, Marissa, « The Language of Resistance : Alurista's Global Poetics », *MELUS : The Journal of the Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States*, vol. 33, n° 1, 2008, p. 93-115.

- MALDONADO, Jesús, *Poesía Chicana ; Alurista, el mero chingón*, Seattle, Centro de Estudios Chicanos, 1971.
- MAHDY, Maher, *The Rediscovery of Chicano Culture and Self in Selected poetry of Alurista and Tino Villanueva*, thèse de doctorat, Pennsylvannie, Indiana University of Pennsylvania, 2001.
- MINER, Dylan, « *With Our Hearts in Our Hands and Our Hands in the Soil* » : *Aztlán as Utopic Space in Chicana/o Art and Visual Culture*, thèse de doctorat, Albuquerque, University of New Mexico, 2007.
- SEGADE, Gustavo, *Chicano indigenismo : Alurista and Miguel Méndez M.*, [s.n.], 1975.
- VOGEL, Cathleen, *Alurista. Chicano Poet, Universal Voice*, mémoire de maîtrise, Peoria, Bradley University, 1980.
- YBARRA-FRAUSTO, Tomás, *Three Contemporary Chicano Poets: Antecedents and Actuality*, thèse de doctorat, Seattle, University of Washington, [s.d.].

*

Bibliographie de Abelardo Delgado

Œuvres citées

Here Lies Lalo (rétrospective), Houston, Arte Público Press, 2011 ; comprend intégralement les recueils *Bajo el sol de Aztlán* (1973), *Under the Skirt of Lady Justice : 43 Skirts of Abelardo* (1978), *La llorona : An Epic Poem* (1980), *Living Life on his Own Terms* (2001).

Textes critiques

- ALDAMA, Arturo et al. (dir.), « Pedagogical Practices of Liberation in Aberlardo "Lalo" Delgado's Movement Poetry », dans *Enduring Legacies. Ethnic Histories and Cultures of Colorado*, Boulder, University Press of Colorado, 2011, p. 327-345.
- HATFIELD DAUDISTEL, Marcia, « Abelardo "Lalo" Delgado », dans *Literary El Paso*, Forth Worth, TCU Press, 2009, p. 184-190.
- ORTEGA, Adolfo, « Of Social Politics and Poetry : A Chicano Perspective », *Latin American Literary Review*, vol. 5, n° 10, 1977, p. 32-41.

LOMELÍ, Francisco et Donald URIOSTE, « El concepto del barrio en tres poetas chicanos : Abelardo, Alurista y Ricardo Sánchez », *De Colores*, vol. 3, n° 4, 1977, p. 22-29.

ROSA, Jaime *et al.*, *Homenaje a Aberlardo "Lalo" Delgado y Rodolfo "Corky" González*, Madrid, Vision Net, 2007.

*

Bibliographie de Luis Omar Salinas

Œuvres citées

Crazy Gypsy, Santa Barbara, Orígenes Publications, 1970.

The Sadness of Days. Selected and New Poems, Houston, Arte Público Press, 1987.

Textes critiques

ALVAREZ DICKINSON, Jennifer, *Pocho Humor: Contemporary Chicano Humor and the Critiques of American Culture*, thèse de doctorat, Albuquerque, University of New Mexico, 2008.

ANDOUARD-LABARTHE, Élyette, « L'Individu hors de soi d'Omar Salinas ou la quête d'un sub-jectum », *Annales du Centre de Recherches sur l'Amérique Anglophone*, vol. 17, 1992, p. 25-43.

RIOS, Alberto, « Chicano/Borderlands Literature and Poetry », dans GUNTERMANN, Gail (dir.), *Contemporary Latin American Culture : Unity and Diversity*, Tempe, Center for Latin American Studies, 1984, p. 79-93.

SOTO, Gary, « Luis Omar Salinas : Chicano Poet », *MELUS*, vol. 9, n° 2, 1982, p. 47-82.

*

Bibliographie de Gary Soto

Œuvres citées

Black Hair, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1985.

The Elements of San Joaquin, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1977.

The Tale of Sunlight, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1978.

When Sparrows Work Hard, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1981.

Textes critiques

ADDIEGO, John, « *Where Sparrows Work Hard* », *Northwest Review*, vol. 21, n° 1, 1983, p. 147-159.

BERGER, Rose Marie, *Writing in Gold Dust : the California Poems of Larry Levis, Gary Soto, and the Anonymous Chinese Poets of Angel Island*, mémoire de maîtrise, Portland, University of Southern Maine, 2004.

BOWDEN, Amber Christine, *Crossing Borders : Cultural and Linguistic Passages in the Poetry of Pat Mora and Gary Soto*, thèse de doctorat, Logan, Utah State University, 2011.

CAMACHO, Corinna, *Tilli Tlapalli : Mexican-American Writing in the Borderlands*, mémoire de maîtrise, Chico, California State University, 1992.

COOPER ALARCÓN, Daniel Francis, *The Aztec Palimpsest : Discursive Appropriation of Mexican Culture*, thèse de doctorat, Minneapolis, University of Minnesota, 1992.

DE LA FUENTE, Patricia, « Ambiguity in the Poetry of Gary Soto », *Revista Chicano-Riqueña*, vol. 11, n° 2, 1983, p. 34-39.

_____, « Entropy in the Poetry of Gary Soto : The Dialectics of Violence », *Discurso Literario : Revista de Temas Hispánicos*, vol. 5, n° 1, 1987, p. 111-120.

ERBEN, Ute, *Popular Culture, Mass Media, and Chicano Identity : Three Literary Responses*, mémoire de maîtrise, Albuquerque, University of New Mexico, 2001.

GANZ, Robin, *Gary Soto, Seminal Chicano Author Living and Writing Between Two Cultures*, mémoire de maîtrise, Rohnert Park, Sonoma State University, 1990.

GRANDJEAT, Yves-Charles, « Surcharge ou ellipse, Sánchez ou Soto : À propos d'esthétique Chicano », *Annales du Centre de recherche sur l'Amérique Anglophone*, vol. 19, p. 105-117.

MARTELL BLACK, Melissa, *Writing the Landscape of California's San Joaquin Valley : Soto, Inada, Levis*, mémoire de maîtrise, San Francisco, San Francisco State University, 1997.

NEATE, Wilson Dominic, *Contemporary Chicano/a Writing and the Representation of Community*, thèse de doctorat, Irvine, University of California, 1994.

OLIVARES, Julián, « The Streets of Gary Soto », *Latin American Literary Review*, vol. 18, n° 35, janvier-juin 1990, p. 32-49.

*

Bibliographie de Tino Villanueva

Œuvres citées

Crónica de mis años peores / Chronicle of my Worst Year, trad. James Hoggard, Evanston, Northwestern University Press, 1994.

Que Hay Otra Voz Poems, New York, Editorial Mensaje, 1972.

Textes critiques

AYDE, Enriquez-Loya, *Crossing Borders and Building Alliances : Border Discourse within Literatures and Rhetorics of Color*, thèse de doctorat, College Station, TexasA&M University, 2012.

BRUCE-NOVOA, Juan, « The Other Voice of Silence : Tino Villanueva », dans SOMMERS, Joseph et al. (dir.), *Modern Chicano Writers : A Collection of Critical Essays*, New Haven, Prentice-Hall, 1979, p. 133-140.

COSTA PICAZO, Rolando, « Tino Villanueva : El número dos : O, La palabra y el silencio », dans COSTA PICAZO, Rolando (dir.), *Estados Unidos y América Latina : Relaciones interculturales*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Estudios Americanos, 1994, p. 245-251.

LEE, Robert, « "The breath is Alive / With the Equal Grith of Words" : Tino Villanueva in Interview », *MELUS*, vol. 35, n° 1, 2010, p. 167-183.

MAHDY, Maher, *The Rediscovery of Chicano Culture and Self in Selected poetry of Alurista and Tino Villanueva*, thèse de doctorat, Pennsylvannie, Indiana University of Pennsylvania, 2001.

MELIZO, Felipe, « Aztlán, el infierno recobrado », *Triunfo*, vol. 15, 1982, p. 70-71.

OLIVARES, Julián, « Self and Society in Tino Villanueva's *Shaking Off the Dark* », *Confluencia : Revista Hispanica de Cultura y Literatura*, vol. 1, n° 2, 1986, p. 98-110.

VIVES, Daniel, « ¿ Qué sería de nosotros sin la memoria ? Le temps et la mémoire de la poésie de Tino Villanueva », *América*, n° 31, 2004, p. 243-252.

Autres écrits chicanos

CISNEROS, Sandra, *The House on Mango Street*, Houston, Arte Público Press, 1989 [1984].

ISLAS, Arturo, *Migrant Souls*, New York, William Morrow, 1996.

PAREDES, Américo, *Cantos de adolescencia. Songs of Youth (1932-1937)*, Houston, Arte Publico Press, 2007

_____, « The Rio Grande », *Between Two Worlds*, Houston, Arte Publico Press, 1991

CORPUS CRITIQUE

Ouvrages théoriques, articles critiques et thèse de doctorat sur les littératures chicana et québécoise

Littérature, culture et histoire québécoises

BEAUSOLEIL, Claude *et al.*, *Les Cent lignes de notre américanité*, Actes du colloque tenu à Moncton du 14 au 16 juin 1984, Moncton, Éditions Perce-Neige, 1984.

BIRON, Michel, *L'absence du maître*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000.

_____, « Le poète de la rue Draper », *Voix et images*, vol. 33, n° 2, 2008, p. 83-95.

_____, DUMONT, François et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

BOUCHARD, Gérard, *Genèse des nations et cultures du nouveau monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2000.

BRASSARD, Denise et Évelyne GAGNON (dir.), *Aux frontières de l'intime : le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, Cahier Figura, 2007.

_____, *États de la présence. Les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, Éditions XYZ, 2010.

BRAULT, Jacques, *Chemin faisant*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1975.

BROCHU, André, « Le poème comme recueil, tableau, espace », *Voix et images*, vol. 36, n° 3, 2011, p. 126-131.

BRUN, Henri, « Le territoire du Québec : à la jonction de l'histoire et du droit constitutionnel », *Les Cahiers de droit*, vol. 33, n° 3, 1992, p. 927-943.

CÔTÉ, Jean-François, « L'identification américaine au Québec : de processus en résultats », dans CUCCIOLETTA, Donald (dir.), *L'américanité et les Amériques*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval et Institut québécois de recherche sur la culture, 2001, p. 6-27.

DUMONT, François, *Usages de la poésie. Le Discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993.

FERRETTI, Andrée et Gaston MIRON, *Les grands textes indépendantistes – écrits, discours et manifestes québécois 1774-1992*, Montréal, l'Hexagone, 1992.

GAULIN, André, « De la poésie canadienne-française à la poésie québécoise », *Littérature Québécoise*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 127-134.

- _____, « Une longue naissance: abrégé historico-littéraire du Québec », *The French Review*, vol. 53, n° 6, mai 1980, p. 787-793.
- GAY, Daniel, « La présence du Québec en Amérique latine », *Politique*, n° 7, 1985, p. 33-52.
- HAREL, Simon, *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB, 2006.
- _____, *Espaces en perdition*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009.
- _____, *Méditations urbaines autour de la place Émilie-Gamelin*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013.
- _____, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, Éditions XYZ, 2005.
- _____, « La tentation cosmopolite », *Voix et images*, vol. 14, n° 31, 1989, p. 281-293.
- LAROCHE, Maximilien, « Le pays : un thème et une forme », *Voix et images du pays*, vol. 1, n° 1, 1970, p. 99-119.
- _____, « Notes sur le style de trois poètes : Roland Giguère, Gatien Lapointe et Paul-Marie Lapointe », *Voix et images du pays*, vol. 2, n° 1, 1969, p. 91-106.
- LAROSE, Karim, *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.
- _____, « "Consens à la rue" : La parole dans l'œuvre poétique de Jacques Brault », dans François Hébert et Nathalie Watteyne (dir.), *Précarités de Brault*, Montréal, Nota Bene, 2008, p. 35-46.
- _____ et Roxanne LAPIDUS, « Major and Minor : Crossed Perspectives », *SubStance*, vol. 31, n° 1, 2002, p. 36-47.
- MACLURE, Jocelyn et Alain G. GAGNON (dir.), *Repères en mutation. Identité et citoyenneté dans le Québec contemporain*, Montréal, Québec Amérique, 2001.
- MAILHOT, Laurent et Pierre NEPVEU, *La Poésie québécoise. Des origines à nos jours*, Montréal, Typo, 2007.
- MAJOR, Robert, « Plein-Amérique », *Voix et images*, vol. 20, n° 3, 1995, p. 691-699.

MARCOTTE, Gilles, *Le temps des poètes*, Montréal, HMH, 1969.

_____ et Pierre NEPVEU, *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992.

MELANÇON, Benoît, « La littérature québécoise et l'Amérique. Prolégomènes et bibliographie », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 65-108.

MODENESI, Marco, « "Va donc dans l'Ouest, jeune homme" : Présence et signification de la frontière dans le roman québécois contemporain », *Intersections*, n° 38, Milan, Università degli studi di Milano, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario, 1999, p. 137-169.

NEPVEU, Pierre, « A (Hi)story that Refuses the Telling : Poetry and the Novel in Contemporary Québécois Literature », *Yale French Studies*, n° 65, 1983, p. 90-105.

_____, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essai sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998.

_____, « Le poème québécois de l'Amérique », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 9-19.

PETTERSON, Michel et Zilá BERND (dir.), *Confluences littéraires : Brésil-Québec : les base d'une comparaison*, Montréal, Éditions Balzac, 1992.

RIVARD, Yvon, « L'héritage de la pauvreté », *Littératures*, n° 2, 1988, p. 130-141.

RONDEAU, Frédéric, *Le manque en partage. Configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin*, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2010.

SOARES DE SOUZA, Lícia, *Utopies américaines au Québec et au Brésil*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.

STRAW, Will, « Cross-Border Visualities and the Canadian Image », *Imaginations*, vol. 1, n° 1, 2010, p. 24-38.

STRAW, Will et Erin HURLEY, « Are we American ? », dossier, *Quebec Studies*, vol. 33, n° 48, automne 2009-hiver 2010.

VAN SCHENDEL, Michel, *La poésie et nous*, Montréal, l'Hexagone, 1958.

WATTEYNE, Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation*, Québec, France, Nota Bene, Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

*

Littérature, culture et histoire chicanas

ACUÑA, Rodolfo, *Occupied America. A History of Chicanos*, New York, Longman, 2000.

ARTEAGA, Alfred, *Chicano Poetics. Heterotexts and Hybritities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

ALONZO, Armando C., *Tejano Legacy. Rancheros and Settlers in South Texas. 1734-1900*, Albuquerque, University of Mexico Press, 1998.

ANAYA, Rudolfo A. et Francisco LOMELÍ (dir.), *Aztlán. Essays on the Chicano Homeland*, Albuquerque, Academia, El Norte Publications, 1989.

ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 2007 [1987].

_____, « Interview with Susanne de Lotbinière-Harwood », *Trivia*, vol. 14, 1989, p. 27-45.

ARANDA, José, *When We Arrive. A New Literary History of Mexican America*, Tucson, University of Arizona Press, 2002.

ARENTSEN, Maria Fernanda, *Discours autour des frontières, histoire des cicatrices*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2007.

ARREOLA, Daniel, « Cultural Landscapes of the Mexican Border Cities », *Aztlán. A Journal of Chicano Studies*, vol. 21, n° 1-2, 1992-1996, p. 1-47.

_____, *Tejanos South Texas. A Mexican American Cultural Province*, Austin, University of Texas Press, 2002.

BENJAMIN-LABARTHE, Elyette, « The Vicissitudes of Aztlán », *Confluencia*, vol. 5, printemps 1990, p. 79-84.

- _____, *Vous avez dit Chicano ?*, Bordeaux, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1993.
- BENJAMIN-LABARTHE, Elyette, GREANDJEAT, Yves-Jacques et Christian LERAT (dir.), *Confrontations et métissages*, actes du VI^e Congrès européen sur les cultures d'Amérique latine aux États-Unis tenu à Bordeaux les 7-8-9 juillet 1994, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1995.
- BRADY, Mary Pat, *Extinct Lands, Temporal Geographies. Chicana Literature and the Urgency of Space*, Durham, Duke University Press, 2002.
- BROYLES-GONZÁLEZ, Yolanda, *El Teatro Campesino. Theater in the Chicano Movement*, Austin, University of Texas Press, 1994.
- BRUCE-NOVOA, Juan, *Chicano Authors : Inquiry by Interview*, Austin, University of Texas Press, 1980.
- _____, *Chicano Poetry. A Response to Chaos*, Austin, University of Texas Press, 1982.
- _____, « The Space of Chicano Literature », *De Colores*, vol. 1, 1975, p. 22-42.
- CALDERÓN, Héctor, *Narratives of Greater Mexico. Essays on Chicano Literary History, Genre, and Borders*, Austin, University of Texas Press, 2004.
- CALDERÓN, Héctor et José SALDÍVAR (dir.), *Criticism in the Borderlands. Studies in chicano Literature, Culture, and Ideology*, Durham, Duke University Press, 1991.
- CANDELARIA, Cordelia, *Chicano Poetry. A Critical Introduction*, Westport, Greenwood Press, 1986.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, *Littérature, culture et société en Amérique latine: les dépotoirs de la post-modernité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.
- CHANADY, Amaryll Beatrice, *Latin American identity and construction of difference*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- _____, *Entre inclusion et exclusion : la symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris, H. Champion, 1999.
- CHÁVEZ, Leo R., *Shadowed Lives. Undocumented Immigrants in American Society*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1992.

- CORDELIA, Eliza Barrera, *Border Places, Frontier Spaces. Deconstructing Ideologies of the Southwest*, these de doctorat, San Antonio, University of Texas at San Antonio, 2009.
- CYR, Claudine, « Les défilés du *Columbus Day* ou la négociation des identités culturelles dans l'espace public américain », dans HAREL, Simon et ST-AMAND Isabelle (dir.), *Les figures du siège au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, p. 105-130.
- FERNANDEZ, Raul et Gilbert GONZALEZ, *A Century of Chicano History. Empire, Nations, and Migration*, New York, Routledge, 2003.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Paidós, 2001.
- GASPAR DE ALBA, Alicia, *Chicano Art Inside/outside the Master's House. Cultural Politics and the CARA Exhibition*, Austin, University of Texas Press, 1998.
- GIACOPPE, Monika, « "Lucky to be so bilingual" : Québécois and Chicano/a Literatures in a Comparative Context », dans SIEMERLING, Winfried et Sarah PHILIPPE CASTEEL (dir.), *Canada and its Americas*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2010, p. 186-202.
- GÓMEZ-QUÍÑONES, Juan, *Chicano Politics. Reality and Promise, 1940-1990*, Albuquerque, University of Mexico Press, 1990.
- GONZALES, Sylvia, « National Character vs. Universality in Chicano Poetry », *De Colores*, vol. 1, 1975, p. 10-21.
- GONZALES-BERRY, Erlinda, « Perros y Antiperros : The Voice of the Bard », *De Colores*, vol. 5, 1980, p. 45-68.
- GUTIERREZ-JONES, Carl, *Rethinking the Borderlands. Between Chicano and Legal Discourse*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- HARLOW, Barbara, « Sites of Struggle. Immigration, Deportation, Prison, and Exile », dans CALDERÓN, Héctor et José SALDÍVAR (dir.), *Criticism in the Borderlands. Studies in chicano Literature, Culture, and Ideology*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 149-163.

- HERNÁNDEZ, Ellie, *Postnationalism in Chicana/o Literature and Culture*, Austin, University of Texas Press, 2009.
- HOMERO VILLA, Raúl, *Barrios-Logos. Space and Place in Urban Chicano Literature and Culture*, Austin, University of Texas Press, 2000.
- IGLESIAS PRIETO, Norma, « "En pocas palabras" : Representaciones discursivas de la frontera México-Estados Unidos », *Aztlán. A Journal of Chicano Studies*, vol. 29, n° 1, printemps 2004, p. 145-154.
- KAUP, Monika, *Rewriting North American Borders in Chicano and Chicana Narrative*, New York, Peter Lang, 2001.
- LEAL, Luis, *Aztlán y México : Perfiles literarios e históricos*, Binghamton, Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1985.
- _____, « In Search of Aztlán », *Denver Quarterly*, vol. 16, automne 1981, p. 16-22.
- _____, « Pre-Chicano Literature. Process and Meaning (1539-1959) », dans LOMELI, Francisco et al. (dir.), *Handbook of Hispanic Cultures in the United States. Literature and Art*, Houston, Arte Público Press, 1993, p. 62-85.
- LIMÓN, José Eduardo, *Mexican Ballads, Chicano Poems : History and Influence in Mexican-American Social Poetry*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1992.
- LÓPEZ, Marissa, *Chicano Nations. The Hemispheric Origins of Mexican American Literature*, New York, New York University Press, 2011.
- LÓPEZ, Miguel, *Chicano Timespace. The Poetry and Politics of Ricardo Sánchez*, College Station, Texas A&M University Press, 2001.
- LÓPEZ-LOZANO, Miguel, *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares. Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative*, West Lafayette, Purdue University Press, 2008.
- LUGO-ORTIZ, Agnes, « La antología y el archivo : Reflexiones en torno a Herencia, En otra voz y los límites de un saber », dans DWORKIN MENDEZ, Kenya et Agnes LUGO-ORTIZ (dir.), *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage*, vol. 5, Houston, Arte Público Press, 2006, p. 139-168.

- MADRID, Arturo, « Alambristas, Braceros, Mojados Norteños. Aliens in Aztlán—An Interpretive Essay », *Aztlán : A Journal of Chicano Studies*, vol. 6, n° 1, 1975, p. 27-42.
- MARTÍN-JUNDQUERA, Imelda (dir.), *Landscapes of Writing in Chicano Literature*, New York, Palgrave MacMillan, 2013.
- MARTÍN-RODRÍGUEZ, Manuel, *Life in Search of Readers. Reading (in) Chicano/a Literature*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2003.
- MELENDEZ, Theresa, « Coyote : Toward a Definition of a Concept », *Aztlán*, vol. 13, n° 1-2, 1982, p. 295-304.
- MESA-BAINS, Amalia, « *Domesticana*. The Sensibility of Chicana *Rasquache* », dans ARREDONDO, Gabriela F. et al. (dir.), *Chicana Feminisms. A Critical Reader*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 208-215.
- MIRANDÉ, Alfredo, *The Chicano Experience. An Alternative Perspective*, Notre Dame, University of Notre Dame, 1985.
- MONTEJANO, David (dir.), *Chicano Politics and Society in the Late Twentieth Century*, Austin, University of Texas Press, 1999.
- MONTOYA, José, « Chicano Art. Resistance in Isolation “Aquí Estamos y no Nos Vamos” », dans VON BARDELEBEN, Renate (dir.), *Missions in Conflict. Essays on U.S.-Mexican Relations and Chicano Culture*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1986, p. 25-30.
- NANCY, Jean-Luc, « soleil cou coupé », dans LETELLIER, Pascal (dir.), *Le démon des anges. 16 artistes chicanos autour de Los Angeles*, Nantes, Centre de recherche pour le développement culturel, 1989, p. 17-27.
- NAVARRO, Armando, « The Evolution of Chicano Politics », *Aztlán : Chicano Journal of Social Science and the Arts*, vol. 5, 1974, p. 32-41.
- PADILLA, Genaro, « Myth and Comparative Cultural Nationality. The Ideological Uses of Aztlán », dans ANAYA, Rudolfo A. et Francisco LOMELÍ (dir.), *Aztlán. Essays on the Chicano Homeland*, Albuquerque, Academia, El Norte Publications, 1989, p. 111-134.

ORTEGO Y GASCA, Felipe de, « An Introduction to Chicano Poetry », dans SOMMERS, Joseph et Tomás YBARRA-FRAUSTO (dir.), *Modern Chicano Writers. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1979, p. 108-116.

PAREDES, Américo, *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border*, Urbana, University of Illinois Press, 1976.

———, « The Problem of Identity in a Changing Culture. Popular Expressions of Culture Conflict along the Lower Rio Grande Border », dans BAUMAN, Richard (dir.), *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*, Austin, Center for Mexican American Studies, University of Texas Press, 1993.

PAREDES, Raymund A., « The Promise of Chicano Literature », dans FISHER, Dexter (dir.), *Minority Language and Literature. Retrospective and Perspective*, New York, Modern Language Association, 1977, p. 29-41.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1984.

PÉREZ-TORRES, Rafael, *Movements in Chicano Poetry. Against Myths, Against Margins*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

ROSALES, Jesús, « A sojourn of desire, cuando lleguemos : Chicano/a literature, a historical reflection », *Aztlán*, vol. 26, n° 2, 2001, p. 125-151.

SÁNCHEZ, Rosaura, « The Chicana Labor Force », dans SÁNCHEZ, Rosaura et Rosa MARTINEZ CRUZ (dir.), *Essays on La Mujer*, Los Angeles, Chicano Studies Center-Publications, 1977, p. 3-15.

———, *Telling Identities. The Californio Testimonios*, Berkeley, University of California Press, 1995.

SAN JUAN JR., Epifanio, *Beyond Postcolonial Theory*, New York, Palgrave Macmillan, 1997.

———, « Carlos Bulosan, Filipino Writer-Activist. Between a Time of Terror and the Time of Revolution », *CR : The New Centennial Review*, vol. 8, n° 1, printemps 2008, p. 103-134.

- SPIRES, Adam, « The Utopia/Dystopia of Latin America's Margins. Writing Identity in Acadia and Aztlán », *Canadian Journal of Latin American & Caribbean Studies*, vol. 33, n° 65, 2008, p. 107-136.
- STAVANS, Ilan, *The Hispanic Condition : The Power of a People*, New York, Rayo-Harper Collins, 2001 [1995].
- TORRES, Rodolfo et Francisco VÁZQUEZ (dir.), *Latino/a Thought. Culture, Politics, and Society*, Lanham, Boulder, New York, Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, 2003.
- VALDES, Ricardo, « Defining Chicano Literature, or the Perimeters of Literary Space », *Latin American Literary Review*, vol. 5, n° 10, 1977, p. 16-22.
- VASCONCELOS, José, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*, Madrid, Aguilar, 1961 [1925].
- VILLANUEVA, Tino, « Sobre el término "Chicano" », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 336, juin 1978, p. 387-410.
- YBARRA-FRAUSTO, Tomás, « Rasquachismo. A Chicano Sensibility », dans GRISWOLD DEL CASTILLO, Richard et al. (dir.), *Chicano Art. Resistance and Affirmation, 1965-1985*, Los Angeles, Wight Art Gallery, University of California, 1991, p. 155-179.

*

Arrière-plan conceptuel

Spatialité

- ALLIÈS, Paul, *L'invention du territoire*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1980.
- AMSELLE, Jean-Loup, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, New York, Verso, 2006 [1983].

- APPADURAI, Arjun, *Fear of Small Numbers. An Essay on the Geography of Anger*, Durham, London, Duke University Press, 2006.
- AUGÉ, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, le Seuil, 1992.
- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.
- _____, « The World and the Home », *Social Text*, vol. 31-32, 1992 p. 141-253.
- CASTELLS, Manuel, *The Urban Question : A Marxist Approach*, Londres, Arnold, 1977.
- COSGROVE, Denis, « Mapping Meanings », dans COSGROVE, Denis (dir.), *Mappings*, Londres, Reaktion, 1999, p. 1-13.
- CÔTÉ, Jean-François et Frédéric Lesmann (dir.), *La construction des Amériques aujourd'hui. Regards croisés transnationaux et transdisciplinaires*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2009.
- DEBARBIEUX, Bernard, « Le lieu, le territoire et trois figures rhétoriques », *L'Espace géographique*, n° 2, 1995, p. 97-112.
- _____ et Martin VANIER (dir.), *Ces territorialités qui se dessinent*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube/DATAR, 2002.
- DEBRAY, Régis, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2011.
- DI MEO, Guy, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 1998.
- _____, *Les territoires du quotidien*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- GELLNER, Ernest, *Thought and Change*, Londres, Chicago, Weidenfeld and Nicolson, University of Chicago Press, 1964.
- GODLEWSKA, Anne, « The Idea of the Map », dans HANSON, Susan (dir.), *Ten Geographic Ideas That Changed the World*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997, p. 15-39.
- GRACQ, Julien, *La forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985.

- GREGORY, Derek, *Human Geography. Society, Space and Social Science*, Basingstoke, Macmillan, 1994.
- HARDING, Jeremy, « The Deaths Map », *London Review of Books*, vol. 33, n° 20, 20 octobre 2011, p. 7-13.
- HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1989.
- _____, *Social Justice and the City*, Londres, Arnold, 1973.
- HUBBARD, Phil, KITCHIN, Rob et Gill VALENTINE (dir.), *Key Thinkers on Space and Place*, Londres, Sage, 2004.
- KAPLAN, Amy, « Left Alone with America. The Absence of Empire in the Study of American Culture », dans PEASE, Donald E. et Amy KAPLAN, *Cultures of U.S. Imperialism*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 3-21.
- _____, *The Anarchy of Empire in the Making of U.S. Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2005.
- LAMONDE, Yvan, « Américanité et américanisation. Essai de mise au point », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, n° 2, 2004, p. 21-29.
- LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Economica, 2000 [1974].
- LIMERICK, Patricia Nelson, *The Legacy of Conquest. The Unbroken Past of the American West*, New York, Norton, 1987.
- LIMÓN, José E., « La Llorona, the Third Legend of the Greater Mexico. Cultural Symbols, Women and the Political Unconscious », dans GARCÍA, Ignacio M. (dir.), *Renato Rosaldo Lecture Series Monograph*, Tucson, Department of Chicano Studies, University of Arizona,
- _____, *American Encounters. Greater Mexico, the United States, and the Erotics of Culture*, Boston, Beacon Press, 1998.
- LINTVELT, Jaap, OUELLET, Réal et Hub. HERMANDS (dir.), *Culture et colonization en Amérique du Nord : Canada, États-Unis, Mexique, Québec*, Septentrion, 1994.
- MASSEY, Doreen, « Towards a Critique of Industrial Location Theory », *Antipode*, vol. 5, n° 3, 1973, p. 33-39.

- _____, *Spatial Division of Labour : Social Structures and the Geography of Production*. Londres, Macmillan, 1984.
- MELLOR, Roy E., *Nation, State and Territory. A political Geography*, London and New York, Routledge, 1989.
- MORENCY, Jean, DESTREMPES, Hélène et al. (dir.), *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota Bene, 2005.
- NASH SMITH, Henry, *Virgin Land. The American West As Symbol and Myth*, Cambridge, Harvard University Press, 1970.
- ORTIZ, Fernando, *Cuban Counterpoint : Tobacco and Sugar*, Durham, Duke University Press, 1995 [1940].
- RALSTON SAUL, John, *A Fair Country. Telling Truths About Canada*, Ontario, Viking Canada, 2008.
- RHEAULT, Sylvain, « L'espace urbain francophone littéraire : un lieu de combat et de rencontre », *Francophonies d'Amérique*, n° 21, 2006, p. 31-42.
- ROUSE, Roger, « Mexican Migration and the Social Space of Postmodernism », *Diaspora*, vol. 1, printemps 1991, p. 8-23.
- SAID, Edward, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008.
- SEGAUD, Marion, *Anthropologie de l'espace. Habiter, fonder, distribuer, transformer*, Paris, Armand Colin, 2007.
- SEGAUD, Marion et Françoise PAUL-LÉVY, *Anthropologie de l'espace*, Paris, Centre Georges Pompidou, Centre de Création industrielle, 1983.
- SOJA, Edward, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, New York, Verso, 1989.
- _____, *Thirdspace. Journey to Los Angeles and other realand-imagined places*, Malden, Blackwell, 2007.
- STRAW, Will et Douglas TALLACK, *Global Cities/Local Sites*, Melbourne, Melbourne University Publishing/Universtias 21, 2009.

TUAN, Yi-Fu, *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.

TUAN, Yi-Fu, *Topophilia : A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1974.

ZUKIN, Sharon, *Landscapes of Power. From Detroit to Disney World*, Berkeley, University of California Press, 1991.

*

Littérature et espace

ANDRÈS, Bernard et Zilâ Bernd (dir.), *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques*, Montréal, Nota Bene, 1999.

ANDRÈS, Bernard et al., dossier « L'Américanité du nord au sud », *Géographie et Cultures*, n° 45, 2003.

ARTEAGA, Alfred (dir.), *An Other Tongue. Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*, Durham, Duke University Press, 1994.

AURAX-JONCHÈRE, Pascale et Alain MONTANDON (dir.), *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1994 [1957].

BALPE, Jean-Pierre, *Paysage et Littérature*, Paris, Larousse, 1974.

BENOIST, Jocelyn et Fabio MERLINI, « Spatialiser, historiciser », dans BENOIST, Jocelyn et Benoist et Fabio MERLINI (dir.), *Historicité et spatialité. Recherches sur le problème de l'espace dans la pensée contemporaine*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2001. 7-12.

BOUVET, Rachel et Kenneth WHITE (dir.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Cahiers Figura, 2008.

_____ et Basma EL OMARI (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Montréal, Nota Bene, 2003.

BROUILLETTE, Marc-André, *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine*, Montréal, Nota Bene, 2010.

BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.

COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

_____, *L'Horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988.

_____, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

_____ et Jean-Claude MATHIEU (dir.), *Espace et poésie. Rencontres sur la poésie moderne*, Actes du colloque des 13,14 et 15 juin 1984, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1987.

CÔTÉ, Jean-François, « Littérature des frontières et frontières de la littérature : de quelques dépassements qui sont aussi des retours », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 499-523.

_____ et Emmanuelle TREMBLAY (dir.), *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005.

DE CASTRO, Juan E., « Richard Rodriguez in "Borderland" : The Ambiguity of Hybridity », *Aztlán. A Journal of Chicano Studies*, vol. 26, n° 1, printemps 2001, p. 101-126.

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

_____, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

DERRIDA, Jacques, « Living On : Border Lines », *Deconstruction and Criticism*, New York, Geoffrey Hartman, Continuum, 1979, p. 75-176.

DORION, Henri, *Éloge de la frontière*, Montréal, Fides, 2006.

- _____, « Une région frontière, une région de frontières », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 56, 1999, p. 24-28.
- _____ et Jean-Paul LACASSE, *Le Québec : territoire incertain*, Québec, Septentrion, 2011.
- DRISCOLL, Barbara A., « *La Frontera and Its people. The Early Development of Border and American Studies* », East Lansing, Julian Samora Research Institute, Michigan State University, 1993.
- DUNN, Timothy J., *The Militarization of the U.S.-Mexico Border, 1978-1992. Low-Intensity Conflict Doctrine Comes Home*, Austin, Center for Mexican American Studies, 1996.
- DUPOUY, Christine, *La question du lieu en poésie, du surréalisme jusqu'à nos jours*, Amsterdam, Rodopi, 2006.
- ELIZONDO, Sergio, « ABC. Aztlán, the Borderlands, and Chicago », dans VON BARDELEBEN, Renate (dir.), *Missions in Conflict. Essays on U.S.-Mexican Relations and Chicano Culture*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1986, p. 13-23.
- ERKKILA, Betsy, « Ethnicity, Literary Theory, and the Grounds of Resistance », *American Quarterly*, vol. 47, n° 4, 1995, p. 563-594.
- FITZ, Earl E., *Rediscovering the New World : Inter-American literature in a comparative context*, Iowa City, University of Iowa Press, 1991.
- FLORES, Lauro, *The Floating Boderlands. Twenty-five Years of U.S. Hispanic Literature*, Seattle, University of Washington Press, 1998.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Dits et écrits 1954-1988*, tome 4, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.
- _____, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- _____, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- FOUCHER, Michel, *Fronts et frontières* (dir.), Paris, Fayard, 1988.
- FOX, Claire, « The Portable Border. Site-Specificity, Art, and the U.S.-Mexico Frontier », *Social Text*, vol. 41, hiver 1994, p. 61-82.

FREGOSO, Rosa Linda, *meXicana Encounters. The Making of Social Identities on the Borderlands*, London, University of California Press, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Paidós, 2001.

GARELLI, Jacques, « L'Acte poétique. Instauration d'un Lieu pensant », dans COLLOT Michel et Jean-Claude MATHIEU, *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1987, p. 30-48.

_____, *La Gravitation poétique*, Paris, Mercure de France, 1966.

_____, *Le Recel de la Dispersion. Essai sur le champ de lecture poétique*, Paris, Gallimard, 1978.

_____, *L'Entrée en démesure suivi de L'Écoute et le Regard et de Lettre aux aveugles sur l'invisible poétique*, Paris, José Corti, 1995.

GENETTE, Gérard, « Littérature et espace », dans *Figure II*, Paris, Seuil, 1969.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, « Border Culture. A Process of Negotiation toward Utopia », *La Línea Quebrada*, 1986, vol. 1, p. 1-6.

_____, *The New World (B)order*, University of California, Santa Cruz, Performing Arts Theater, 13 avril 1991.

GOUGE, Catherine, « The American Frontier. History, Rhetoric, Concept », *Americana. The Journal of American Popular Culture*, vol. 6, printemps 2007 [en ligne],
adresse électronique : http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2007/gouge.htm

GRASSIN, Jean-Marie et Bertrand WESTPHAL (dir.), *Littérature et espaces. Actes du XXXe congrès de la société française de littérature générale et comparée*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003.

GUILHEM, Olivier, *Moqueries et métamorphoses d'un dieu aztèque. Tezcatlipoca le « Seigneur au miroir fumant »*, Musée de l'Homme, Paris, 1997.

- GUTIEREZ-JONES, Carl, « Desiring (B)orders », *Diacritics*, vol. 25, n° 1, printemps 1995, p. 99-112.
- HARTLEY, George, « I Am Joaquín, Rodolfo "Corky" Gonzales and the Retroactive Construction of Chicanismo », Electronic Poetry Center SUNY-Buffalo [en ligne], adresse électronique : <http://epc.buffalo.edu/authors/hartley/pubs/corky.html>
- HENDERSON, Mae, *Borders, Boundaries, and Frames*, New York, London, Routledge, 1995.
- HICKS, Emily, *Border Writing. The Multidimensional Text*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- IMBERT, Patrick, « Corps, territoire et texte au Canada et en Amérique latine aux XIX^e et XX^e siècles », dans Anna Branach-Kallas et Piotr Sadkowski (dir.), *Dialogues with Traditions in Canadian Literatures/Dialogues des traditions dans les littératures du Canada*, Torun, 2005, p. 19-39.
- , *Trajectoires culturelles transaméricaines. Médias, publicité, littérature et mondialisation*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.
- KING, Russell, CONNELL, John et Paul WHITE, *Writing Across Worlds. Literature and Migration*, New York, London, Routledge, 1995.
- KLEIN, Kerwin Lee, *Frontiers of Historical Imagination. Narrating the European Conquest of Native America. 1890-1990*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- LAHAIE, Christiane, « Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la mimésis », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, 2008, p. 438-451.
- LAURETTE, Pierre et Hans-George RUPRECHT (dir.), *Poétiques et imaginaires. Francophonie littéraire des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 1995,
- LEAHY, David, « Counter-Worlding A/américanité », dans SIEMERLING, Winfried et Sarah PHILIPPE CASTEEL (dir.), *Canada and its Americas*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2010, p. 67-68.
- MALEVAL, Véronique, PICKER, Marion et Florent Gabaude (dir.), *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2013.

- MARIN, Louis, « Le lieu du pouvoir à Versailles », dans MICOUD, André, *Des Hauts-Lieux : la construction sociale de l'exemplarité*, Paris, Ed. du Centre national de la recherche scientifique, 1991, p. 117-132.
- MARTÍNEZ, Oscar J., *Troublesome Border*, Tucson, University of Arizona Press, 2006 [1988].
- MARTINIÈRE, Nathalie et Sophie LE MÉNAHÈZE (dir.), *Écrire la frontière*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003.
- MICHAELSEN, Scott et David E. JOHNSON (dir.), *Border Theory. The Limits of Cultural Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- MOGEN, David, BUSBY, Mark et Paul BRYANT, *The Frontier Experience and the American Dream*, College Station, Texas A&M University Press, 1989.
- MORA-TORRES, Juan, *The Making of the Mexican Border*, Austin, University of Texas Press, 2001.
- MOTTET, Philippe, *De la prison à la chambre. Essai sur les frontières humaines*, Québec, L'instant même, 2008.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Récits du lieu », *Voix et images*, vol. 36, n° 1, 2010, p. 47-57.
- NEWMAN, David (dir.), *Boundaries, territory and postmodernity*, London, Frank Cass, 1999.
- NORDMAN, Daniel, *Frontières de France. De l'espace au territoire XVI^e-XIX^e siècles*, Paris, Gallimard, 1999.
- PARÉ, François, *Littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 1992.
- _____, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994.
- _____, et Jaap LINTVELT, *Frontières flottantes. Lieu et espace dans les cultures francophone du Canada*, Amsterdam, Rodopi, 2001.
- PÉREZ-FIRMAT, Gustavo (dir.), *Do the Americas Have a Common Literature ?*, Durham, Duke University Press, 1990.

- PERRET, Louis et al., *Vers une Amérique sans frontière ?*, Montréal, Wilson & Lafleur, 1996.
- PICCIONE, Marie-Lyne et Bernadette RIGAL-CELLARD (dir.), *Stratégies du mouvement et du franchissement. La rue et le pont au Canada*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
- PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992.
- RICHARD, Lane J., « Reclaiming Maps and Metaphors : Canadian First Nations and Narratives of Place », dans MADSEN, Deborah L. (dir.), *Beyond the Borders. American Literature and Post-Colonial Theory*, London, Pluto Press, 2003, p. 184-194.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.
- RIVERA BARNES, Beatriz et Jerry HOEG, *Reading and writing the Latin American landscape*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- ROCARD, Marcienne, « The Mexican-American Frontier. The Border in Mexican-American Folklore and Elitlore », *Aztlán*, vol. 18, n° 1, p. 83-94.
- ROPARS-WUILLEMIER, Marie-Claude, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.
- ROSS, Kristin, *The Emergence of Social Space. Rimbaud and the Paris Commune*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- SALDÍVAR, José David, *Border Matters. Remapping American Cultural Studies*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- SALDÍVAR, Ramón, *The Borderlands of Culture : Américo Paredes and the Transnational Imaginary*, Durham, Duke University Press, 2006.
- SANTIAGO, Silivano et Ana LÚCIA GAZZOLA, *The Space In-Between. Essays on Latin American Culture*, Durham, Duke University Press, 2001.
- SCOTT, James C., *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven, Yale University Press, 1985.

SEGAUD, Marion, « Frontières, limites et mitoyenneté : une question sans fins », dans Bernard DEBARBIEUX et Martin VANIER (dir.), *Ces territorialités qui se dessinent*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube/DATAR, 2002, p. 91-112.

SERRES, Michel, *Atlas*, Paris, Julliard, 1994.

_____, ATLAN, Henri, OMNÈS, Roland et al., *Les limites de l'humain. XXXIX^e rencontres internationales de Genève 2003*, Lausanne, Édition L'Âge d'Homme, 2004.

SILKO, Leslie Marmon, « Landscape, History, and the Pueblo Imagination », dans GLOTFELTY, Cheryl et Harold FROMM (dir.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996, p. 155-169.

SLOTKIN, Richard, *Regeneration Through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Norman, University of Oklahoma Press, 1973.

_____, *The Fatal Environment. The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, New York, Atheneum, 1985.

SPENER, David, « Movidas Rascuaches. Strategies of Migrant Resistance at the Mexico-U.S. Border », *Aztlán. A Journal of Chicano Studies*, vol. 35, n° 2, automne 2010, p. 9-36.

TURNER, Frederick Jackson, *The Significance of the Frontier in American History*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1962.

WEBER, David, *The Spanish Frontier in North America*, New Haven, Yale University Press, 1992.

WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000.

_____, *La géocritique. Réel, fiction espace*, Paris, Minuit, 2007.

_____, « Le Spectre d'Ulysse ou les aléas du référent », dans AURAIX-JONCHIERE, Pascale et Alain MONTANDON (dir.), *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 33-50.

WHITE, Kenneth, *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.

WINFRIED, Siemerling, *The New North American Studies. Culture, Writing, and the Politics of Re/Cognition*, New York and London, Routledge, 2005.

_____, *Récits nord-américains d'émergence : culture, écriture et politique de re/connaissance*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010.

_____ et Sarah PHILLIPS CASTEEL, *Canada and its Americas. Transnational navigations*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2010.

WROBEL, David, *The End of American Exceptionalism. Frontier Anxiety from the Old West to the New Deal*, Lawrence, University of Kansas Press, 1993.

*

Théorie littéraire et générale

ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

BEAUDOIN, Réjean, « Axes de comparaison entre deux littératures », *Voix et images*, vol. 24, n° 3, 1999, p. 480-494.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, 2000.

BLANCHOT, Maurice, « L'espèce humaine », *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

_____, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BONNEFOY, Yves, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980.

BUTLER, Judith, *Undoing Gender*, New York, London, Routledge, 2004.

CHASTEL, André, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978.

COCHRAN, Terry, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Montréal, Nota Bene, 2008.

COHEN-LÉVINAS, Danielle, « Le temps de la fêlure », *Lignes*, n° 27, 2008, p. 5-8.

_____, « Temps contre temps. Le messianisme de l'autre », *Lignes*, n° 27, 2008, p. 79-92.

DELAS, Daniel, « Vrai/faux/absurde : Pour une approche pragmatique de la métaphore poétique », *Modern Philology*, vol. 83, n° 3, février 1986, p. 266-274.

DERRIDA, Jacques, *Chaque fois unique la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003.

_____, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

_____, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983.

_____, *Force de loi. Le « fondement mystique de l'autorité »*, Paris, Galilée, 1994.

_____, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

_____, « L'image est le mouvant », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* / *Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 3, 2004, p. 11-30.

ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1968.

EVEN-ZOHAR, Itamar, « Polysystem Studies », *Poetic Today*, vol. 11, n° 1, 1990, p. 4-23.

LÉVESQUE, Nicolas, *Les rêveries de la Plaza St-Hubert*, Montréal, Nota Bene, 2011.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Adieux au poème*, Paris, José Corti, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

MOLINIÉ, Georges, « Pour une poétique de Glissant », dans Jacques Chevrier (dir.), *Poétiques d'Édouard Glissant*, actes du colloque tenu à Paris le 11, 12 et 13 mars 1998, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 141-145.

NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

OUELLET, Pierre, *Voir et Savoir. La Perception des univers du discours*, Montréal, Éditions Balzac, 1992.

RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

READINGS, Bill, *The University in Ruins*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 1996.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.

*

Dictionnaires et anthologies

[s.n], *Le Robert & Collins. Espagnol-français, français-espagnol*, Paris, Dictionnaires Le Robert, Glasgow, Harper Collins Publisher, 2010.

ALLASTON, Paul, *Key Terms in Latino/a Cultural and Literary Studies*, Malden, Blackwell Publishing, 2007.

AUGENBRAUM, Harold et Margarite FERNÁNDEZ OLMOS, *The Latino Reader. From 1542 to the Present*, New York, Houghton Mifflin Company, 1997.

AVILA, Eric, DAVALOS, Karen Mary et al., *The Chicano Studies Reader. An Anthology of Aztlán 1970-2010*, Los Angeles, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2010.

DWORKIN-MENSEZ, Kenya, FERNANDEZ, José et Nicolas KANELLOS (dir.), *En Otra Voz. Antología de la Literatura Hispana de los Estados Unidos*, Houston, Arte Público Press, 2002.

GALVÁN, Roberto, *The Dictionary of Chicano Spanish. El Diccionario del español Chicano*, Lincolnwood, National Textbook Company, 1995.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard, Hachette, 1970.